Les actes du Colloque international des Journées Théâtrales de Carthage 2026

Proceedings of the International Symposium of the Carthage Theatre Days 2026

Les systèmes de financement et de production et leur incidence sur l'avènement d'une vie théâtrale effective : leurs trajectoires dans le monde et leur réalité dans les pays arabes et africains »

JOURNÉES THÉÂTRALES DE CARTHAGE

الجمهورية التونسية
RÉPUBLIQUE TUNISIENNE
وزارة الشؤون الثقافية
MINISTÈRE DES AFFAIRES CULTURELLES

27 JOURNÉES THÉÂTRALES DE CARTHAGE أيام قرطاج المسرحية

LES ACTES DU COLLOQUE INTERNATIONAL
DES JOURNÉES THÉÂTRALES DE CARTHAGE 2026

Proceedings of the International Symposium of the Carthage Theatre Days 2026

Les systèmes de financement et de production et leur incidence sur l'avènement d'une vie théâtrale effective : leurs trajectoires dans le monde et leur réalité dans les pays arabes et africains »

Funding and production systems and their impact on the emergence of a genuine theatrical life: their trajectories worldwide and their realities in Arab and African countries"

SOUS LA DIRECTION DE/ UNDER THE DIRECTION OF

MOHAMED MEDIOUNI

Sommaire / Contents

Slim Sanhaji, À propos de la parution des actes du colloque international de la 27e édition des JTC 7

= = = = = , Upon the publication of the proceedings of the international symposium for the JTC, 27th edition 9

Mohamed Mediouni, Les systèmes de financement et de production et leur incidence sur l'avènement d'une vie théâtrale effective 11

= = = = = Funding and production systems and their impact on the emergence of a genuine theatrical life 19

Oliver Reese and Karolin Trachte, The Berliner Ensemble as an example for German Ensemble and Repertory Theatre 25

Birkan Görgün, Funding the Stage: Public Support, Repertory and Institutional Continuity in Türkiye (2018-2026) 33

Nora Amin German, Theatre. The funding system and cultural policy: Between cultural knowledge & political domestication 47

Marie-Christine AUTANT-MATHIEU, Le financement des théâtres en URSS-Russie (1917-2022) :de la nationalisation à la quête de mécénat 57

Slimane Benaïssa, Le financement du théâtre en Algérie et en France : différences et enjeux 69

Adama Traore, Le Financement du Théâtre au Mali : Contraintes Institutionnelles et Pistes pour une Vie Théâtrale Durable 85

Ginette Ngo Mintoogue, Circuler pour produire : libre circulation CEMAC, enjeux sécuritaires et fragilité économique des compagnies théâtrales au Cameroun. 89

Etienne Minoungou Créer et produire un festival en Afrique.

INTERVENTIONS EN ARABE - IN ARABIC:

Fadel Al-Jaf, La vie théâtrale, les systèmes de financement et de production en Suède et en Finlande, et leur incidence sur le processus théâtral : une étude comparative. *17*

Hatem Maroub, Lecture des textes législatifs relatifs au système de financement public du théâtre et de la vie théâtrale en Tunisie *31*

Tawfik Jebali, Le système tunisien de financement public dans le domaine du théâtre *49*

Bousselham Daif, La politique de soutien au théâtre au Maroc : entre défis professionnels et contraintes juridiques et sociales *59*

Mohamed Bassalah, Le champ théâtral à l'épreuve du financement : sociologie de la distribution publique et persistance de la précarité structurelle au Maroc (2019–2026) *83*

Fahd Redah Al Harithim Le financement du théâtre dans les pays du Conseil de coopération du Golfe : Arabie saoudite, Koweït et Émirats *107*

Sami Abdellatif Al Jamaanm Les mutations du système de financement de la production théâtrale en Arabie saoudite (avant et après la Vision 2030) *123*

Riadh Moussa Sakranm Séduire le public et fabriquer une esthétique du spectacle : vers l'accomplissement de l'acte théâtral et la pérennité de la vie théâtrale *131*

Jamal Yakout, La triade production, financement et durabilité : étude analytique appliquée au théâtre de la Culture de masse en Égypte *143*

Fathi Abderrahmanem Ceux qui tiennent la braise : le financement du théâtre en Palestine *165*

Issam Abou El Kassemm Crises du financement et de la production théâtrale au Soudan, 2005-2025 : les défis de l'aide extérieure et les conditions des bailleurs *187*

Lama Tayara, Les enjeux du théâtre syrien : de la fracture à la recomposition *211*

Karim Dakroub, Production théâtrale et lieux de théâtre au Liban : entre faiblesse du financement public et vitalité de l'initiative *231*

Bilel Jlassi, Sociologie du financement numérique alternatif et gouvernance du théâtre inclusif indépendant : lecture critique de l'expérience de la compagnie britannique Good Chance *261*

Mohamed Amine Mtaouaa, Dynamique du financement indépendant et mécanismes de gouvernance alternative : enquête sur le rôle des organismes non gouvernementaux et leur incidence sur l'internationalisation du spectacle *279*

À propos de la parution des actes du colloque international de la 27e édition des JTC

Un festival de théâtre ne se mesure pas uniquement à ce qu'il présente durant ses quelques jours de programmation, mais aussi à ce qu'il laisse derrière lui une fois le rideau tombé : des connaissances et une capacité à poursuivre la dynamique engagée.

Dans cette optique, les Journées théâtrales de Carthage ont consacré le colloque international de leur 27e édition au thème : « Les systèmes de financement et de production et leur impact sur l'émergence d'une véritable vie théâtrale ». Le présent ouvrage a pour vocation de pérenniser les interrogations soulevées lors de ces échanges, en leur conférant une trace écrite qui ne s'éteint pas avec l'extinction des projecteurs.

Nous avons l'habitude d'aborder le théâtre sous l'angle de ce qui est présenté sur scène, mais nous nous interrogeons rarement sur les conditions qui rendent le spectacle possible : d'où provient le financement, qui en décide, et quelles en sont les répercussions sur les métiers du spectacle, la distribution et la fréquentation du public ? Ces questions ne sont ni purement techniques ni secondaires ; elles sont au cœur même de la vie théâtrale.

Le colloque est parti du constat que le financement — qu'il soit direct ou indirect — a toujours joué un rôle déterminant dans l'existence du théâtre, depuis l'Antiquité et à travers le monde, quels que soient les systèmes politiques et économiques en vigueur. Il a également été souligné qu'une partie du financement privé s'apparente, en réalité, à un financement public indirect, dans la mesure où il est prélevé sur des ressources qui auraient dû, en principe, alimenter le trésor public. Toutefois, ce financement n'est ni géré de la même manière ni fondé sur une vision identique partout. C'est pourquoi le colloque a abordé la notion de « systèmes de financement », au sein desquels se reflètent la réalité et l'idéal de l'institution théâtrale, les cadres régissant l'action des différents acteurs, ainsi que les enjeux sous-jacents.

Le colloque a réuni des chercheurs, des experts et des professionnels qui ont analysé ces systèmes de financement à travers diverses expériences, avant d'appliquer cette même approche aux contextes des pays arabes et africains. Leurs interventions démontrent qu'il n'existe pas de « recette unique » adaptée à toutes les situations ; il ne s'agit pas de reproduire des modèles préconçus, mais plutôt de bâtir des systèmes en phase avec notre propre réalité — des systèmes qui préservent la liberté du théâtre tout en garantissant l'efficacité de l'usage des fonds publics.

La parution de cet ouvrage constitue davantage un engagement qu'une simple conclusion : celui de faire des « Journées de Carthage » un espace de réflexion sur le théâtre, tout autant qu'un lieu dédié à la représentation de ses oeuvres. Nous espérons que les chercheurs y trouveront une référence, les responsables culturels un appui, et les gens de théâtre un outil pour les aider à préserver leur projet artistique.

Selim Senhaji
Directeur des Journées théâtrales de Carthage

Upon the publication of the proceedings of the international symposium for the JTC, 27th edition

A theatre festival cannot be measured solely by what it presents over a few days, but also by what it leaves behind once the curtain falls: knowledge and the capacity to endure.

It was in this spirit that the 27th edition of the Carthage Theatre Days dedicated its international symposium to the theme *"Funding and Production Systems and Their Impact on the Development of a Sustainable Theatre Ecosystem."* This volume gives lasting written form to the questions raised during the symposium, ensuring that they continue to resonate long after the lights have gone out.

We are accustomed to discussing theatre in terms of what takes place on stage, yet we rarely pause to consider what makes a performance possible in the first place: where does its funding come from? Who decides how it is allocated? And how does it affect theatrical professions, distribution, and audience attendance? These are neither merely technical nor secondary concerns. They lie at the very heart of theatrical life.

The symposium began with an acknowledgement of the significant role played by both direct and indirect funding in sustaining theatre, from the earliest times to the present, and across countries with widely different political and economic systems. It also recognised that private funding, in itself, may partly constitute a form of indirect public funding, since it involves tax resources that would otherwise have accrued to the public treasury. Yet funding is neither administered in the same way nor guided by the same vision everywhere. This is why the symposium adopted the notion of "funding systems": each reflects a particular understanding of the theatre institution, both as it currently exists and as it is envisaged; the frameworks governing the activities of theatre practitioners; and the underlying interests and challenges at stake.

The symposium brought together researchers, experts, and theatre professionals who examined funding systems through a range of international experiences before applying the same analytical approach to Arab and African contexts. Their contributions demonstrate that no single formula can serve every context. What we need is not to replicate ready-made models, but to develop systems rooted in our own realities, safeguarding artistic freedom while ensuring the effective use of public resources.

The publication of this volume represents a commitment rather than a conclusion: a commitment to making the Carthage Theatre Days a space for critical reflection on theatre, as much as a platform for its presentations. We hope that researchers will find in it a valuable reference, cultural policymakers a source of guidance, and theatre practitioners a practical resource to help them safeguard and advance their artistic projects.

Salim Sahnaji
Director of the Carthage Theatre Days

Systèmes de financement et de production et leur impact sur l'instauration d'une véritable vie théâtrale : L'état de la question au niveau mondial et sa réalité dans les pays arabes et africains

Parler du théâtre, est une nécessité à laquelle ne sauraient renoncer ni cet art, ni ceux qui le font, ni ceux qui s'y intéressent ; car c'est là rappeler son existence et œuvrer à faire reconnaître la légitimité de sa présence parmi les hommes, dans tout ce que cela suppose de sens. Cette réflexion est indispensable aux créateurs et aux praticiens du théâtre, car elle vise, en définitive, à convaincre de sa nécessité même.

Il est naturel que les sujets de ce propos se multiplient, à la mesure de la diversité de ses manifestations, de ses parcours et de la pluralité de ses enjeux et de ses problématiques ; Il est naturel aussi que les formes de ce discours diffèrent et se déclinent selon la nature de ceux qui s'y engagent et y contribuent. Il est naturel enfin que les points de vue se rencontrent et s'affrontent, au regard de la diversité des postures, des perspectives et des préoccupations intellectuelles et politiques qui traversent cet art et façonnent son être.

Le théâtre et ses œuvres rappellent précisément tout cela. C'est un art du paradoxe, un art de l'être et du paraître ; un art qui célèbre l'éphémère tout en aspirant à l'éternité. C'est, également, un art où se sont accumulées, à travers les âges, les œuvres et les expériences de ses créateurs, au point qu'il paraît d'une présence continue. C'est l'art de l'individu solitaire, cherchant au plus profond de sa solitude à en percer les secrets et les fondements ; et c'est aussi l'art du collectif, où les efforts et les énergies se conjuguent et s'unissent pour qu'il advienne. C'est un art qui se suffit à lui-même, d'une présence continue, mais aux frontières démesurées, il embrasse tous les autres arts, leur point de convergence : il en est la source de laquelle ils jaillissent ; vers laquelle ils retournent, et contre elle, ils se rebellent et s'insurgent.

Si telles peuvent être les facettes et les manifestations du théâtre sur le plan du discours, il faut reconnaître que le théâtre ne saurait exister sans une véritable « vie théâtrale » — un cadre au sein duquel s'accomplit l'« acte théâtral » ; sans cet acte, le théâtre, dans toutes ses manifestations et ses prolongements, perd son sens et sa raison d'être. L'« accomplissement de l'acte théâtral » consiste, tout simplement, en la concrétisation d'une rencontre en direct — volontaire, désirée et ardemment recherchée — qui se noue en un lieu précis entre des artistes et un public, autour d'une proposition relevant de l'imaginaire : la représentation théâtrale.

Les chercheurs ont examiné de près les questions relatives au public théâtral ; il en ressort un consensus selon lequel cet enjeu ne se limite pas à la place accordée au public dans les préoccupations des créateurs de spectacles: il est au contraire indissociable de la position qu'occupe le public au sein des institutions plus vastes qui soutiennent et promeuvent cette forme d'art.

Si un consensus de principe existait quant à l'importance à accorder au public — tant de la part des créateurs que des institutions d'accueil et de diffusion—, cet accord ne masquait pas pour autant les profondes disparités dans la manière dont les institutions théâtrales traitent concrètement cette question d'un pays à l'autre. Tandis que les faiseurs du théâtre, dans nombre de pays, se sont limités — ou peu s'en faut — à des appels à l'attention et à l'insistance sur la place fondamentale de cette question dans la construction d'un théâtre national, d'autres pays, l'Allemagne par exemple, ont mis en place des institutions dédiées au recensement, qui suivent avec précision les parcours des spectateurs, les typologisent en tenant compte de leurs caractéristiques distinctives, des différents genres de représentations et de leurs conditions, et procèdent à la publication périodique de leurs résultats[1]. Il est apparu que ces statistiques qualitatives permettent de révéler des informations qui dépassent le discours général et éclairent les institutions théâtrales et leurs collaborateurs, les aidant à orienter leurs choix afin de contribuer à garantir une vie théâtrale effective.

L'examen de ces statistiques confirme l'importance de l'institution du théâtre public et son rôle central dans l'orientation des trajectoires du théâtre et de la vie théâtrale ; il met parallèlement en lumière le rôle fondamental que jouent les financements publics, directs ou indirects, pour soutenir le théâtre et favoriser une vie théâtrale dynamique. C'est ce qui nous a conduit à proposer d'examiner les systèmes de financement public du théâtre et leur rôle dans l'émergence d'une vie théâtrale où le théâtre trouve son sens.

L'accent mis sur le financement public découle du poids inégalé qu'il a revêtu — depuis l'Antiquité et à travers les diverses nations où cet art a prospéré — indépendamment des différences de systèmes politiques et économiques, ou de la divergence et des conflits entre les philosophies qui les régissaient.

Par ailleurs, le financement privé constitue en réalité un financement public indirect, dans la mesure où il est — d'une manière ou d'une autre — détourné de recettes fiscales qui, autrement, alimenteraient le Trésor public.

Toutefois, ce financement public direct et indirect — dont nous avons reconnu le rôle prédominant — n'est ni géré de la même manière ni fondé sur une vision identique de cette forme d'art, de sa pratique et de ses praticiens ; il ne relève pas non plus des mêmes logiques d'administration et de gouvernance. C'est pourquoi nous avons évoqué des « systèmes de financement » : chacun d'eux révèle les caractéristiques de l'institution théâtrale — tant dans sa réalité que dans sa conception —, définit les cadres régissant la dynamique des acteurs du secteur et en délimite les enjeux sous-jacents.

Pour l'essentiel, ces systèmes sont issus de parcours de pratique théâtrale étroitement liées aux cadres culturels, sociaux et politiques, interagissant tant avec leurs éléments constants qu'avec ceux en évolution. Quelles que soient les différences de nature qui les distinguent, ils convergent tous vers une même ambition : parvenir à l'« accomplissement de

l'acte théâtral » et bâtir une « vie théâtrale » qui consacre le théâtre comme un besoin authentique, recherché par le citoyen.

Il est légitime, voire nécessaire, de s'interroger sur la nature des systèmes de financement public — direct et indirect — du théâtre en vigueur dans les pays arabes et africains ; il convient d'en examiner la logique sous-jacente, d'évaluer dans quelle mesure ils visent à instaurer une véritable vie théâtrale, et d'analyser les démarches adoptées pour y parvenir.

Cela ne saurait se concrétiser sans, d'une part, identifier les sources de financement disponibles — le Trésor public central, les ministères, les régions ou les municipalités — et examiner la part respective de chacune d'elles, le cas échéant. Il convient, d'autre part, d'analyser les critères qui régissent l'octroi de ces financements, qu'il s'agisse du processus décisionnel, de la détermination des montants alloués et des prestations attendues pour la réalisation d'un projet théâtral donné, ou encore des modalités de mise à disposition des fonds (qui en est le bénéficiaire — troupes, artistes porteurs de projets ? — et selon quelles modalités ?). Enfin, il importe d'examiner les principes sur lesquels repose la gouvernance, ainsi que les mécanismes qui la structurent.

Reste la question la plus cruciale : quelle place est accordée à l'exigence d'accomplir l'acte théâtral et de bâtir une véritable vie théâtrale ? La logique de financement prend-elle cet aspect en considération ? Le financement est-il lié aux questions de diffusion ? Et si oui, de quelle manière ? (Par le suivi de la réalité de la fréquentation — ou de son absence — au moyen de statistiques et d'enquêtes ? Par le subventionnement du billet, le soutien à la production, ou une articulation entre les deux ?)

Sur le plan méthodologique, il est utile d'acquérir une connaissance précise des systèmes de financement public existants — en Europe et ailleurs — et d'examiner les mécanismes mis en œuvre pour structurer la « vie théâtrale ». Il convient également de se pencher sur les débats qui animent ces systèmes, car ils sont multiples et marqués par une dynamique constante ainsi que par des transformations. Cette démarche, qui consiste à explorer les trajectoires suivies par les modèles de production et de financement dans les pays européens, vise à éviter le repli sur soi. Elle permet de tirer parti des acquis existants, ouvrant ainsi de nouvelles perspectives sur le champ des possibles, sans pour autant négliger les spécificités locales, qu'elles soient avérées ou supposées.

C'est cela que nous avons préconisé et cherché à mettre en lumière lors du colloque organisé dans le cadre des Journées théâtrales de Carthage (JTC) en 2026. Cet appel a suscité une réaction qui a confirmé la pertinence d'aborder cette question, donnant lieu à des textes aux approches et orientations variées. Ces travaux ont mis en exergue divers modèles de financement et de production — tant à l'échelle mondiale que dans les pays arabes et africains — et ont révélé des trajectoires dont l'efficacité a été inégale quant à la réalisation pleine et entière de l'acte théâtral et à l'édification d'une véritable vie théâtrale.

Quelles qu'aient été les orientations ayant guidé les travaux des chercheurs, ou les approches qu'ils ont adoptées, toutes ont confirmé l'étroite corrélation entre ces systèmes et la place qu'occupe cet art, non seulement au sein des dynamiques culturelles des différents pays, mais aussi dans leur histoire, dans l'organisation même de leurs sociétés et dans les mécanismes assurant leur pérennité, que ce soit de manière explicite ou implicite.

Plusieurs recherches ont mis en lumière l'influence profonde des systèmes de financement sur la définition des cadres opérationnels de cet art, ainsi que sur l'accompagnement de ses productions. Elles ont également révélé, avec une certaine clarté, les débats qui entourent l'organisation pratique de cette discipline, les conditions de sa pérennité, ainsi que la place occupée par les divers métiers au sein du processus de création et de diffusion théâtrales, au regard de ces modes d'organisation. Derrière cette controverse se dessinent des choix liés aux politiques culturelles, ainsi que les enjeux qui les justifient. Se manifeste alors un débat entre le centre et la périphérie : d'une part, les institutions de référence en matière de production et de diffusion — tels que les théâtres nationaux et les grandes compagnies établies dans les métropoles — et, d'autre part, les troupes théâtrales qui évoluent en dehors de ces structures et aspirent à faire entendre leur voix et à affirmer leur présence. Tandis que les premières tirent leur légitimité de leur ancrage dans le champ, de l'accumulation de leurs réalisations artistiques et culturelles, ainsi que des normes et usages qui régissent leur fonctionnement et leur gestion, les troupes évoluant en dehors de ces institutions de référence semblent en quête d'alternatives artistiques et esthétiques, proposant d'autres visions et approches pour la pratique de cet art ainsi que pour toucher le public ; ce débat ne se manifeste pas seulement au niveau des visions et du discours, mais concerne également les systèmes de financement et de production.

L'examen des systèmes de financement et de production a conduit certains chercheurs arabes à ne pas se limiter à l'analyse des composantes de ces systèmes ; cette approche s'est transformée en un véritable angle d'analyse à travers lequel ils relisent l'histoire et la pratique du théâtre dans leurs pays respectifs. Cette perspective se distingue nettement des approches qui ont prédominé jusqu'ici dans les recherches historiques sur la pratique théâtrale. Mettre l'accent sur la question du financement a ainsi ouvert une fenêtre permettant de révéler des phénomènes et des aspects essentiels de l'histoire et de la pratique théâtrales dans ces régions — des éléments qui, sans cet angle d'analyse, ne seraient pas apparus avec autant de clarté. C'est ce qui ressort, par exemple, des travaux de Bousselham Daif, Lama Tayara et de Karim Dakroub [2].

Certains chercheurs et artistes africains ont inscrit cette problématique dans un cadre plus large, où le théâtre — ainsi que ses systèmes de production et de distribution — apparaît comme un indicateur significatif du succès ou de l'échec des règles et normes visant à instaurer un marché commun, à l'instar de celui de la Communauté économique et monétaire de l'Afrique centrale (CEMAC). C'est ce qu'a mis en évidence Ginette Ngo Mintoogue dans son intervention, en soulignant les causes de la fragilité des troupes théâtrales et en les reliant aux difficultés d'accès au public au sein des pays de la CEMAC[3]. D'autres intervenants, s'appuyant sur des expériences personnelles et des initiatives — certaines ayant échoué, d'autres ayant perduré —, ont mis en lumière diverses facettes de la fragilité au sein des institutions théâtrales africaines, et plus largement du secteur artistique. Ils ont également esquissé des perspectives susceptibles de faire évoluer la vie théâtrale et d'en garantir la pérennité ; ce fut notamment le cas lors des interventions d'Adama Traoré et d'Etienne Minoungou[4].

L'étude de la question de financement et de production s'est souvent accompagnée d'une mise en lumière des lacunes existant au sein de ces systèmes, ainsi que de la proposi-

tion de pistes — non dénuées d'intérêt — pour y remédier. Cette démarche s'inscrit dans une réflexion sur les enjeux qui doivent nécessairement préoccuper les acteurs et les professionnels de cet art. L'enjeu primordial, par excellence, réside dans la réalisation pleine et entière de l'acte théâtral et dans l'édification d'une véritable vie théâtrale ; sans cela, le théâtre perdrait son sens et sa raison d'être.

En ce qui concerne leurs approches, ces travaux de recherche peuvent être classés en deux catégories : ceux qui se concentrent sur un pays spécifique — comme c'est le cas pour la majeure partie des études portant sur les pays arabes et africains — et ceux qui se focalisent sur une institution théâtrale déterminée. On peut citer, à titre d'exemple, l'étude menée par Oliver Reese et Caroline Traschta sur le « Berliner Ensemble », considéré comme un modèle de la production théâtrale allemande [5]. Cette analyse englobe les diverses approches en matière de planification et de réalisation, ainsi que les méthodes permettant d'aboutir à l'accomplissement de l'acte théâtral, le tout en lien étroit avec l'héritage sur lequel repose le « Berliner Ensemble » et la place qu'y occupe le système du « répertoire ». Celui-ci permet non seulement de présenter les pièces créées durant la saison en cours, mais aussi de maintenir à l'affiche des œuvres produites lors des saisons précédentes, tant que le public répond favorablement aux programmes visant à faire connaître et à promouvoir ces productions. Il est évident qu'il existe un lien organique entre le financement des œuvres théâtrales, leur diffusion et les efforts déployés pour susciter l'intérêt du public. Par ailleurs, on mesure aisément la complexité qu'impose un tel mode de fonctionnement, notamment en ce qui concerne la gestion des plannings des comédiens, des metteurs en scène et des techniciens ; ces derniers doivent, en effet, assurer les représentations du répertoire tout en contribuant, simultanément, à la création de nouvelles œuvres. Le cadre qui englobe le travail des créateurs de spectacles et du personnel au sein d'une telle troupe permanente est bien défini ; il leur assure, tout à la fois, stabilité et dynamisme. Selon ce papier, le système de financement et de production du Berliner Ensemble ne se limite pas à l'octroi de fonds — c'est-à-dire à des sommes allouées par les autorités, à leurs différents échelons et sous leurs diverses formes. Il va bien au-delà : il s'agit d'une institution qui s'inscrit dans une politique culturelle et éducative établie, œuvrant — conformément aux perspectives tracées par cette politique — au service de l'héritage culturel et civilisationnel, ainsi qu'à la formation du citoyen allemand.

D'autres papiers, enfin, relèvent d'une démarche comparatiste, qu'il s'agisse de confronter les réalités de ces systèmes entre deux pays — comme dans l'étude de Fadhil Al-Jaf sur la vie théâtrale ainsi que sur les mécanismes de financement et de production en Suède et en Finlande[6]. Slimane Ben Aissa a examiné le financement du théâtre en Algérie et en France, en mettant en lumière les différences qui les distinguent[7] ; ou celles qui comparent deux périodes distinctes dans l'évolution théâtrale d'un même pays. Une démarche qui fait écho à celle de Marie-Christine Autin-Matthieu, laquelle compare le financement des théâtres à l'époque de l'Union soviétique et sous la Fédération de Russie. Ces approches comparatistes ont révélé des divergences dans la logique qui sous-tend les systèmes de financement ; elles ont toutefois mis en évidence des convergences remarquables quant au développement d'une véritable vie théâtrale dans ces différents pays, souvent induites par les transformations sociales et politiques qui les traversent.

L'analyse des systèmes de financement s'est souvent accompagnée d'une mise en lumière des lacunes inhérentes à ces systèmes, ainsi que de la proposition de pistes — non dénuées d'intérêt — pour y remédier. Cette démarche s'inscrit dans une réflexion sur les enjeux qui doivent, par nécessité, préoccuper les acteurs et les professionnels de cet art. L'enjeu primordial, par excellence, réside dans la réalisation pleine et entière de l'acte théâtral et dans l'édification d'une véritable vie théâtrale ; sans cela, le théâtre perdrait sa raison d'être et sa légitimité à perdurer. Si les points de départ et les aspirations ont pu varier, il a été fréquemment souligné que les systèmes de financement public dans les pays arabes et africains souffrent d'une grande fragilité. Pour autant, la plupart des analyses s'accordent à considérer la pleine réalisation de l'acte théâtral et l'instauration d'une vie théâtrale authentique comme l'étalon permettant d'évaluer ces systèmes existants et d'en envisager des alternatives.

Par ailleurs, les organisations non gouvernementales jouent un rôle significatif dans le soutien à la production théâtrale et dans la facilitation de sa diffusion — via des réseaux de distribution et l'appui à la mobilité des troupes —, tout particulièrement dans les pays en proie à l'instabilité ou soumis à une forme de colonisation, directe ou indirecte. Cependant, ce soutien s'accompagne bien souvent d'une volonté non seulement d'influencer les choix intellectuels et politiques des créateurs de théâtre, mais aussi de les amener à accepter la réalité coloniale et à se soumettre aux diktats imposés par le colonisateur. Ce soutien se transforme alors en un piège qui emprisonne le théâtre dans ces pays, empêchant ses praticiens d'accomplir ce qu'ils considèrent comme la fonction même du théâtre et la mission qui incombe aux gens de théâtre. L'intitulé choisi par le metteur en scène palestinien Fathi Abdel Rahman pour son intervention — « Ceux qui tiennent le feu… » — en est peut-être une illustration révélatrice.

Cet ouvrage rassemble 23 études portant sur les axes principaux du colloque, présentées dans l'ordre même où elles ont été exposées. Nous avons commencé par des études consacrées à divers modèles en vigueur dans les pays européens — des modèles qui, tout en offrant un éclairage sur les pratiques établies dans les pays où cet art est profondément ancré, ont eux-mêmes suscité des débats, tant en leur sein qu'entre eux. Viennent ensuite les travaux analysant la réalité des systèmes de financement et de production dans les pays arabes et africains. Enfin, l'ouvrage se clôt sur des études examinant le rôle des organisations non étatiques dans le financement et la production d'œuvres théâtrales.

Pour ce colloque, nous avons retenu l'arabe, le français et l'anglais comme langues de présentation et d'échange. Les différentes contributions ont été publiées dans leurs langues d'origine et figurent les 2 sommaires (rédigés en arabe et en français). Par ailleurs, chaque étude est accompagnée de son résumé dans ces trois langues, et ce dans le but de jeter des ponts entre les locuteurs de ces différentes langues et de faciliter le dialogue entre eux.

La publication des actes de ce colloque témoigne d'une volonté manifeste de les mettre à la disposition de tous ceux qui s'intéressent au théâtre, qu'il s'agisse de professionnels, de chercheurs ou de critiques. Elle vise également à assurer le prolongement des réflexions qui y ont été développées, tout en encourageant une interaction vivante et efficace avec celles-ci.

NOTES

1. L'Union allemande des théâtres (Deutscher Bühnenverein) publie ainsi chaque année les statistiques théâtrales globales (Theaterstatistik) et les statistiques des œuvres (Werkstatistik), en collaboration avec la revue Die Deutsche Bühne. Ces statistiques fournissent des données précises sur le nombre exact de spectateurs, le type de représentations et les recettes des théâtres publics et privés (le nombre de spectateurs a atteint, pour la saison 2025, près de 25,3 millions).
2. Bousselham Daif, La politique de soutien au théâtre au Maroc …: (en arabe) ; Lama Tayara, Les enjeux du théâtre syrien … (en arabe); Karim Dakroub, Production théâtrale et lieux de théâtre au Liban … (en arabe)
3. Circuler pour produire : libre circulation CEMAC, enjeux sécuritaires et fragilité économique des compagnies théâtrales au Cameroun.
4. Etienne Minoungou Créer et produire un festival en Afrique; Adama Traore, Le Financement du Théâtre au Mali : Contraintes Institutionnelles et Pistes pour une Vie Théâtrale Durable
5. Oliver Reese and Karolin Trachte, The Berliner Ensemble as an example for German Ensemble and Repertory Theatre.
6. Fadel Al-Jaf, La vie théâtrale, les systèmes de financement et de production en Suède et en Finlande, et leur incidence sur le processus théâtral : une étude comparative. (en arabe)
7. Slimane Benaïssa, Le financement du théâtre en Algérie et en France : différences et enjeux.

Mohamed Mediouni

Mohamed MEDIOUNI

Auteur et metteur en scène de théâtre. Professeur et chercheur dans les domaines du théâtre et des arts du spectacle. Ancien doyen de l'Institut supérieur d'art dramatique de Tunis (2003-2009). Auteur d'une quinzaine d'ouvrages ; il a également publié des dizaines d'articles dans des revues et des encyclopédies scientifiques. Traducteur de plusieurs ouvrages littéraires et travaux de recherche. Organisateur et directeur de festivals nationaux et internationaux dans les domaines du théâtre et du cinéma. Organisateur, directeur et intervenant à de nombreux colloques, en Tunisie et à l'étranger. Concepteur et producteur à la Radio « Tunis Culturelle ».

Funding and Production Systems and Their Impact on Establishing a Genuine Theatrical Life:Trajectories Across the World and Their Realities in Arab and African Countries

Discourse on and within theater is indispensable to the art form itself, its practitioners, and all those invested in it; for such discourse serves as a reminder of the theater's existence and an effort to secure its recognition. It is essential for theater-makers and practitioners, as behind it lies a constant aspiration to validate the theater's legitimacy within society and a continuous endeavor to demonstrate the need for it.

Naturally, the topics of this discourse are as manifold as the theater's own manifestations, trajectories, issues, and complexities. Equally natural is the diversity of its forms and modes of expression, shaped by the varied backgrounds of those who engage with and contribute to it. It is also natural for opinions to converge and clash, reflecting the multiplicity of starting points and perspectives, as well as the diverse intellectual and political concerns that shape it and carve its identity.

Theatre itself, and the body of work it has produced, invites all of this. It is an art of paradoxes: an art of essence and appearance. It celebrates the ephemeral and actively pursues it, yet at the same time the accumulated works and experiences of its practitioners have been built up across the centuries, giving it an enduring presence that aspires to permanence. It is the art of the individual, delving into the depths of solitude, seeking it out and striving to uncover its secrets and the foundations upon which it rests. Yet it is equally the art of the collective, brought into being through the combined efforts, talents, and solidarity of many. It is an art complete in itself, with an unbroken presence, yet one whose reach extends to embrace all the arts. It is their meeting place: from it they spring, to it they return, and against it they rebel and revolt.

While these may be the facets and manifestations of theater at the level of discourse, one must acknowledge that theater cannot exist without an actual "theatrical life"—a framework in which the "theatrical act" is brought to fruition. Without this act, theater—in all its manifestations and extensions—loses its meaning and purpose. The "fulfillment of the theatrical act" is, quite simply, the realization of a live encounter—one that is intentional, desired, and eagerly anticipated—taking place in a specific setting between artists and an audience, centered upon an imaginative proposition: the theatrical performance."[1]

Researchers have closely examined issues concerning theater audiences, revealing that the matter is not merely a question of how much attention theatrical creators devote to the audience; rather, it is inextricably linked to the status the audience holds within the institu-

tions that host and promote this art form. While there is a consensus—at the level of discourse—regarding the importance that should be accorded to the audience in the work of theatrical creators and the institutions that host and market their productions, this agreement has not obscured the vast differences in how theatrical institutions practically handle this issue from one country to another.

While those concerned with theatre in a number of countries did little more, or almost little more, than call for greater attention to audiences and emphasize their central place in the development of a national theatre, other countries, Germany for example, established specialized research bodies that closely monitor audience attendance, classify spectators according to their distinguishing characteristics and the types of productions they attend, taking into account the conditions under which those productions are presented, and publish their findings on a regular basis[2]. It has shown that such qualitative statistics can yield insights that go beyond general observations, providing theatrical institutions and those who work within them with the knowledge needed to guide their decisions and contribute to sustaining a genuine theatrical life.

A close examination of such statistics confirms, on the one hand, the importance of the public theatre institution and its central role in shaping the course of theatre and theatrical life. On the other hand, it reveals the fundamental role played by direct and indirect public funding in sustaining theatre and enabling the emergence of a genuine "theatrical life". This has led us to call for closer examination of public funding systems for theatre and of the role they play in fostering a theatrical life within which theatre finds its meaning.

The emphasis on public funding stems from the fact that, throughout history and across all countries in whose cultures theatre has taken root, no other source of funding has matched its significance, regardless of differences in political and economic systems or of the contrasting, and at times conflicting, philosophies of governance. Moreover, private funding is, in reality, a form of indirect public funding, since it is, in one way or another, derived from resources that would otherwise have entered the public treasury through taxation.

Yet this direct and indirect public funding, despite its acknowledged predominance, is neither administered in the same way nor founded upon a single conception of theatre, its practice, or those who work within it. Nor is it governed by the same principles of management and governance. This is why we have spoken of distinct "funding systems", each of which reflects a particular conception of the existing and the desired theatrical institution, defines the framework within which those engaged in theatre operate, and reveals the underlying stakes that shape the field.

These funding systems are, for the most part, the product of trajectories in theatrical practice that have evolved in close relation to cultural, social, and political structures, interacting with both their enduring features and their transformations. Yet, however much these systems may differ, they all converge on the pursuit of the "fulfilment of the theatrical act" and the creation of a genuine "theatrical life", one in which theatre comes to occupy the place of something the citizen actively seeks because it has become a necessity.

It is legitimate—indeed, essential—to examine the nature of the systems for direct and indirect public funding of theater in Arab and African countries. We must seek to understand

the underlying logic governing these systems, assess the extent to which they strive to foster a genuine theatrical life, and explore the pathways employed to achieve this goal. This cannot be achieved without first identifying the available sources of funding—whether from the central state treasury, government ministries, regional authorities, or municipalities—and examining the respective proportions contributed by each. Furthermore, it is essential to analyze the criteria underlying the provision of such funding, both in terms of decision-making —how financial allocations are determined and which services are provided to support a given theatrical production—and in terms of the processes through which these funds are distributed (who receives the funding—theatrical troupes or individual artists with specific projects? By what means? And what are the principles and mechanisms that govern this process?).

The most important question remains: what is the status of the endeavor to fully realize a theatrical work and cultivate a genuine theatrical life? Does the logic of funding take this into account? Is funding linked to issues of distribution—and if so, how? (For instance, through monitoring the reality of audience engagement—or the lack thereof—via statistics and surveys? Through subsidies for tickets, production support, or a combination of both?)

From a methodological standpoint, it is highly beneficial to gain a precise understanding of the existing public funding systems in European countries and elsewhere. This entails examining the approaches used to foster "theatrical life" and identifying the key areas of debate—which are diverse and subject to ongoing shifts and transformations. By exploring the trajectories that production and funding models have followed—and continue to follow—in European nations, one can avoid insularity and draw upon established achievements. Such an engagement can open up new possibilities, all while remaining mindful of specific local contexts—whether existing or hypothesized.

This is what we advocated for and sought to raise awareness about during the intellectual symposium held as part of the 2026 Carthage Theatre Days. The call elicited a response that underscored the value of exploring this issue, yielding texts with diverse approaches and perspectives. These contributions shed light on various models of funding and production—both globally and within Arab and African nations—revealing different pathways, with varying degrees of success, toward the full realization of theatrical practice and the cultivation of a vibrant, authentic theatrical life.

Regardless of the orientations that guided the researchers' efforts or the approaches they adopted, all these contributions confirmed that such systems are inextricably linked to the status of theatre—not merely within the cultural trajectories of various nations, but also within their histories, the ways their societies are organized, and the mechanisms that ensure their continuity, whether explicitly or implicitly.

A number of studies have revealed the profound impact of funding systems on shaping the practical frameworks for the practice of this art form and on accompanying its creative outputs. Furthermore, the ongoing debate regarding the practical organization of this art—including the conditions for its sustainability and the roles of various professions within the process of theatrical production and promotion—has emerged with considerable clarity. Behind this debate lie choices concerning cultural policies, along with the underlying rationales for those choices. This brings to light a tension between the center and the periphery

—between established institutions of production and promotion (such as national theaters and major troupes based in metropolitan hubs) and independent theatrical groups that operate outside these structures, seeking to make their voices heard and establish a presence. While the former derive their legitimacy from their deep-rooted status within the field, the cumulative body of their artistic and cultural achievements, and the long-standing conventions governing their operations and management, the latter, Groups operating outside these established institutions appear to be seeking artistic and aesthetic alternatives—approaches that signal different visions and pathways for practicing this art form and reaching an audience. This debate manifests not only at the level of vision and discourse but also within the systems of funding and production.

Examining systems of funding and production has led some Arab researchers to look beyond a mere analysis of the components of these systems; this approach has evolved into a distinct analytical lens through which they re-examine the history and practice of theater in their respective countries. This perspective differs significantly from the approaches that have hitherto dominated historical research into theatrical practice. Focusing on the issue of funding has opened a window onto essential phenomena and facets of theatrical history and practice in these regions—elements that, without this analytical lens, would not have emerged with such clarity. This is evident, for instance, in the work of Bousselham Daif, Karim Dakroub et Lama Tayara[3]

Some African researchers and artists have framed this issue within a broader context, viewing theater—along with its production and distribution systems—as a significant indicator of the success or failure of the rules and standards intended to establish a common market, such as that of the Economic and Monetary Community of Central Africa (CEMAC). This was the focus of Ginette Ngo Mintoogue's presentation, in which she highlighted the reasons behind the fragility of theater troupes, linking them to the difficulties they face in reaching audiences across these CEMAC[4] countries. Others drew upon personal experiences and initiatives—some of which collapsed, while others endured—to shed light on further dimensions of fragility within African theatrical institutions, and the arts sector more broadly. They also outlined potential pathways to advance theatrical life and ensure its sustainability, as seen in the contributions of Adama Traore and Etienne Minoungou.[5]

Discussions surrounding issues of funding and production have frequently been coupled with an examination of the existing gaps within these systems, alongside the proposal of potentially significant pathways to overcome them. Such discourse is integral to addressing the core challenges that must be confronted by those who create and engage with this art form. Foremost among these challenges is the realization of a complete theatrical act and the cultivation of a genuine, vibrant theatrical life—without which theater loses both its meaning and the justification for its continued existence.

In terms of their approaches, these research studies can be categorized into two groups: those that focus on a specific country—as is the case for the majority of studies concerning Arab and African nations—and those that concentrate on a particular theatrical institution. One example is the study conducted by Oliver Reese and Caroline Traschta on the "Berliner Ensemble," which is considered a model of German theatrical production. This analysis encompasses various approaches to planning and execution, as well as the methods used to

bring a theatrical work to fruition—all in close connection with the legacy upon which the Berliner Ensemble is built and the role played by its "repertory" system. This system allows for the staging of plays created during the current season, while also keeping works from previous seasons in the repertoire, provided there is a positive audience response to initiatives designed to showcase and promote these productions. Clearly, there is an organic link between the funding of theatrical works, their dissemination, and the efforts made to generate public interest. Furthermore, it is easy to gauge the complexity inherent in such an operating model, particularly regarding the scheduling of actors, directors, and technical staff; the latter must, in fact, support performances from the existing repertoire while simultaneously contributing to the creation of new works. The framework governing the work of the creative team and staff within such a permanent ensemble is well-defined, offering them both stability and dynamism. As this paper notes, the Berliner Ensemble's funding and production system is not limited merely to the provision of financial resources—that is, sums allocated by the authorities at various levels and in various forms. It goes much further: the institution is an integral part of an established cultural and educational policy, working—in line with the objectives set out by that policy—to serve the cultural and civilizational heritage, as well as the development of the German citizen. A third category consists of comparative research, which may examine the theatrical landscape, funding systems, and production models across two different countries—an example being Fadhil Al-Jaf's study on theatrical life, funding, and production systems in Sweden and Finland. Slimane Ben Aissa explores the financing of theater in Algeria and France, examining the differences between the two—or, alternatively, the distinctions between two different periods in the theatrical trajectory of a single nation. A similar approach is taken by Marie-Christine Autin-Mathieu, who compares theater funding during the Soviet era with that of the Russian Federation. These comparative approaches have revealed differences in the logic underpinning funding systems; at the same time, they have highlighted striking commonalities in the development of a vibrant theatrical life across these various countries—developments often driven by their respective social and political transformations.

Non-governmental organizations have played a significant role in supporting theatrical production and facilitating its reach through distribution networks and by assisting the mobility of theatre troupes—a role that has proven especially vital in countries marked by instability, or those living under direct or indirect colonial rule. However, this support is often not merely an attempt to influence the intellectual and political choices of those who create theatrical works; it also seeks to steer them toward accepting the reality of colonialism and submitting to the conditions imposed by the colonizers upon the very audiences they target. In this way, such support transforms into a trap—one that ensnares theater in these countries, preventing its practitioners from fulfilling what they perceive to be the true function of theater and their own mission as theater artists. Perhaps the title chosen by Palestinian director Fathi Abdel Rahman for his presentation—"Those Who Hold onto Fire..."—aptly reflects and highlights this very situation.

This book comprises 23 research papers addressing the core themes of the symposium, presented here in the same order in which they were delivered to the attendees. We begin with studies on various models of theatrical systems in European countries—offering insight

into established practices in nations where this art form is deeply rooted—while acknowledging the debates that exist both within and among these models. We then move on to research examining the current state of funding and production systems in Arab and African countries. Finally, the book concludes with papers that explore the role of non-international organizations in the funding and production of theatrical works.

For this symposium, we adopted Arabic, French, and English as the languages for presentations and dialogue. We have published the various research papers in their original languages and provided references to them in the indices—accessible from both the Arabic and French entry points of the book. Furthermore, each paper is accompanied by a summary in all three languages, with the aim of building bridges between speakers of these languages and facilitating dialogue among them.

Publishing the proceedings of this symposium reflects a clear intent to make them accessible to those involved in the field of theater—whether practitioners, researchers, or critics. It also serves to ensure the continued relevance of the ideas presented, while encouraging a dynamic and effective engagement with them.

NOTES

1. "Theatre audiences today", concept paper for the International Intellectual Conference held as part of the 24th edition of Carthage Theatre Days.
2. For example, the German Theatre and Orchestra Association (Deutscher Bühnenverein) publishes its comprehensive annual Theatre Statistics (Theaterstatistik) and Production Statistics (Werkstatistik) in collaboration with the magazine Die Deutsche Bühne. These publications provide detailed information on the exact number of theatre-goers, the types of productions staged, and the revenues of both public and private theatres. (In the 2025 season, theatre attendance reached approximately 3.25 million spectators).
3. Bousselham Daif, The Policy of Supporting Theatre in Morocco…(Arabic); Karim Dakroub, Theatrical Production and Theatrical Spaces in Lebanon(Arabic); Lama Tayara, The Challenges Facing Syrian Theater…(Arabic).
4. Circuler pour produire : libre circulation CEMAC, enjeux sécuritaires et fragilité économique des compagnies théâtrales au Cameroun.
5. E. Minoungou Créer et produire un festival en Afrique ; A. Traore, Le Financement du Théâtre au Mali : Contraintes Institutionnelles et Pistes pour une Vie Théâtrale Durable

Symposium Director
Mohamed MEDIOUNI

Playwright and theatre director.

University professor and researcher in the fields of theatre and performance arts. Author of approximately 15 books; has published dozens of articles in academic journals and encyclopedias. Former Dean of the Higher Institute of Dramatic Art in Tunis. Translator of various creative works and scholarly research. Organizer and director of national and international festivals in the fields of theatre and cinema. Director, and contributor to numerous intellectual symposia in Tunisia and abroad. Producer and content creator for Tunisia's cultural radio station

The Berliner Ensemble as an example for German Ensemble and Repertory Theatre





by Oliver Reese and Karolin Trachte

ABSTRACTS

In German theatre production, the ensemble and the repertory are two fundamental principles. This lecture explores their impact on how productions are developed and rehearsed, how a theatre's programme is created, and how its monthly performance schedules are structured. Beginning with the historical development of the German theatre system, we will examine the structural logics this production model creates, as well as its efficiencies and inefficiencies. Using the Berliner Ensemble as an example, we will also address the role of the audience and consider how this model is responding to current economic and political pressures for change.

يقوم الإنتاج المسرحي في ألمانيا على مبدأين أساسيين هما الفرقة المسرحية والريبرتوار، أي المخزون الفني من الأعمال والعروض التي تتناوب الفرقة على تقديمها. وتبحث هذه المحاضرة في أثر هذين المبدأين في كيفية تطوير العروض المسرحية والتدرب عليها، وإعداد البرنامج الفني للمسرح، وتنظيم جداول العروض الشهرية. وانطلاقاً من التطور التاريخي للنظام المسرحي الألماني، سنتناول المنطق البنيوي الذي يفرزه نموذج الإنتاج هذا، فضلاً عن مواطن نجاعته وأوجه قصوره. وسنتخذ من فرقة برلينر إنسامبل نموذجاً لدراسة هذه المسائل، كما سنتطرق إلى دور الجمهور، ونبحث في كيفية استجابة هذا النموذج للضغوط الاقتصادية والسياسية الراهنة الداعية إلى التغيير.

Le système de la « troupe permanente » et celui du « répertoire » constituent deux piliers fondamentaux de la production théâtrale allemande. Cette communication étudie l'influence de ces deux principes sur les modalités de conception des spectacles et de conduite des répétitions, sur l'organisation de la programmation d'un théâtre ainsi que sur l'établissement de ses calendriers mensuels de représentations. À travers un aperçu de l'évolution historique du système théâtral allemand, nous examinerons les logiques structurelles propres à ce modèle de production, ainsi que ses atouts et ses limites. En prenant le Berliner Ensemble pour exemple, nous aborderons également le rôle du public et la manière dont ce modèle fait face aux pressions économiques et politiques actuelles qui appellent au changement.

The Berliner Ensemble as an example for German Ensemble and Repertory Theatre

BY OLIVER REESE AND KAROLIN TRACHTE

I. Ensemble and Repertory

The German theater system is a unique case in terms of its structure and production methods. Its current form has evolved historically and is closely linked to the development of state-subsidized theater funding. The German theatre system has its historical roots in the court theatres maintained and financed by princely households. Over the course of the 19th and 20th centuries, many of these institutions were maintained and transferred to public authorities - such as municipal or regional governmental structures. This development has given rise to an exceptionally dense theater landscape. Today, there are around 160 state and municipal theaters in Germany. Most of these publicly funded theaters operate with their own ensembles or orchestras, and a repertory-based program. These include large three-genre theater houses featuring drama, opera and dance, as well as smaller single-genre venues. The production model is comparable to others, some in Eastern-Europe, Scandinavia and Turkey, for example, are worth mentioning. The unique German situation lies primarily in the breadth, decentralization and density of this infrastructure. Most publicly funded theaters in Germany adhere to two central principles: ensemble and repertory.

An ensemble means, first and foremost, that actors and actresses are not hired solely for individual productions but are permanently employed by the theater. They have a fixed contract and receive a monthly salary. This makes them part of an institutional structure and not just being hired from project to project. Other employments —such as in film or other theater productions—are sometimes possible but must not collide with the theater's schedule. The theater has priority when it comes to scheduling for all members of the ensemble—which is essential and non-negotiable for putting together a performance schedule. This provides both the theater and the actors with high stability and predictability throughout the term of the contract.

The size of such ensembles can vary quite a bit. In the field of theatre of spoken word, it ranges from approximately 5 to 40 people - there are exceptions of few bigger ensembles. What matters here is not so much the absolute size as the fact that a theater has a group of artists with whom it works continuously. Over extended periods, this fosters shared working experiences, strong relationships, and an understanding of how the individual members of an ensemble work together—even though very different artistic styles may be represented at a theater. The formation of compagnie-like artistic circles that are centered around a particular director are not supported this way. The ensemble itself is the compagnie that develops

with continuity. And directors are invited as guest artists at the theater. While many theaters work with most directors for several years, some theaters also have resident directors.

The second central principle is the *repertory*. A production does not move on or run only for a specific, pre-planned number of performances. Instead, after its premiere, it becomes part of the theater's *repertoire*—that is, its collection of productions. It can be staged repeatedly over an extended period. This enables a unique form of programming: Within a single month, a theater can present not just a few productions ensuite, but instead it may program many different plays in rotation. One evening might feature a Shakespeare play, the next a contemporary world premiere, followed by a musical production; new productions and older ones that have been in the *repertoire* for several years therefor coexist - resulting in a diverse program. There is an ongoing evaluation of which plays should and can continue to be performed; key factors in these considerations include, for example, audience numbers, casting options, and storage capacity for stage sets. In this way, highly successful productions can be preserved over many years after the premiere - even after their creators have passed away. For example, the Berliner Ensemble was still performing a 1995 production of Heiner Müller's "Arturo Ui" until recently.

Many repertory theaters have two to five stages. Depending on their size, they produce about five to 25 new productions per season, therefor sometimes up to three or four will be rehearsed simultaneously. Each production is performed by members of the ensemble, and only exceptionally features guest performers. At the same time, existing productions of the *repertoire* must continue to be performed. This poses a particular challenge for everyone involved, especially though for performers: For example, an actress might rehearse for a new production during the day and perform that same evening in a production that has been in the repertoire for several years. Within a single week, she may appear in several completely different performances. Over the course of a season, a cast member will work on about three premieres - while simultaneously having five to ten older productions in the *repertoire*.

The resulting schedule is typically not a sequence of premieres followed by a block of performances. It is a complex system comprising new productions, revivals, and established repertoire. Every month, new decisions must be made regarding which productions can be staged and when, and how the available actors and actresses will be assigned. When planning to tour productions its always a matter of balancing with the need keep up an operating repertory „at home" — where the members of the ensemble are needed for the repertory nearly on a daily basis. When going on tour it will therefore always only be for short periods of time.

To keep a production in the repertory, even when an actor leaves the theatre, or when someone is ill or not available, roles may be reassigned within the ensemble - as a short-term measure for just one performance, or as a permanent solution. As a result, productions can evolve while still remaining part of the repertoire. In rare cases, productions also move to other theaters or continue to be performed in other cities. If productions could not be scheduled for an extended period, so-called revival rehearsals are planned; these are usually led not by the original director but by resident assistant directors.

The Berliner Ensemble

The Berliner Ensemble is an example of this modern repertory theater. It was founded in 1949 by Bertolt Brecht and Helene Weigel as the home of their ensemble. After fleeing Germany and spending years in exile, including in the United States, they returned to Europe, passing through Zurich on their way, they eventually settled in East Berlin. During their exile, they had developed the idea of establishing their own theatre company. Initially, the newly founded Berliner Ensemble was hosted by the Deutsches Theater, just around the corner from its present home. In 1954, the company moved into the Theater am Schiffbauerdamm, the very theatre where Brecht and Kurt Weill's „The Threepenny Opera" had world-premiered and succeeded so greatly in 1928. Brecht served as artistic director, while Weigel became the theatre's intendant. Brecht's early death in 1956, left Helene Weigel to continue their common project, and she continued to lead the Berliner Ensemble until her own death in 1971, shaping its artistic identity and establishing it as one of the most influential theatres in Germany.

We have now three venues and various rehearsal spaces, a permanent ensemble of 25 actors, and currently about 50 productions in *repertoire*. We produce approximately 15 new plays per season, many of them with international directing teams.

We operate as a typical ensemble and repertory theater as described, but in recent years we have also developed numerous new formats that contribute significantly to current success. We have built up the capacity for international touring and stage guest performances all over the world and we present around 30 shows per year outside of Berliner Ensemble. We also engage in international collaborations—we are currently co-producing a solo performance with Tilda Swinton in partnership with the Royal Court Theatre in London; the production recently premiered in London and will next move to the Berliner Ensemble. We have launched a residency program for emerging directors, funded by a private patron. We develop short-rehearsal monologue formats and lecture-performances on all venues, featuring personalities from within and without the theatre, which attract significant attention and reach new audiences. We produce projects initiated by our ensemble, including "It's Britney, Bitch!," which was among other places been invited to Taiwan and Oslo, and now "#Motherhood," which has now gladly traveled as far as to Tunis. Discourse events and theater education programs—such as workshops, focus days, and post-performance discussions—are also an important part of our work.

Running an ensemble and repertory theater has many advantages, but it also has its limitations. Of course, it requires a very costly infrastructure. Due to the tied-up capacities and financial resources guest engagements are costly and only possible to a certain extend. Also the fixed ensemble creates a limitation in terms of artistic needs: the theater's goal should be to assign all roles from within the permanent ensemble. Directing teams may have specific casting requirements that the ensemble cannot meet. Artistic projects must therefore adapt to the ensemble to a certain extend, rather than a cast being chosen for each project. (In exceptional cases, the theater collaborates with external guests, such as notable figures or star actors, who, while very interesting for the program and the audience, often do not wish to commit to a specific theater on a permanent basis.) This model also places high demands on the performers: they must keep their several roles and scripts in the *repertoire* on hand over

years. The have to demonstrate a very high degree of artistic and methodological flexibility —because they often have to adapt to very different working methods from one production to the next.

Furthermore, the ensemble model only works if a certain size and diversity of the ensemble are maintained. If an ensemble becomes too small—for example, due to cuts in funding —it becomes increasingly difficult to maintain rehearsals alongside the regular repertory schedule. The system therefore offers only limited scope for cost-cutting. This is an advantage—when the system needs to be defended. But it is also a disadvantage when real cost-cutting is necessary. If cuts are made too drastically to the core staff, the entire production process will inevitably have to change. If, on the other hand, cuts are made to the non-bound artistic budget, the permanently employed artists, technicians, and administrative staff are left behind as part of an "oversized" and hollow infrastructure that still lacks the funds to fulfill its actual purpose: producing art. Especially in the current political climate and the resulting financial conditions, the question becomes crucial: How can an ensemble theater respond to rising cost pressures without abandoning its own production logic?

One possible answer lies in smaller and more flexible productions. Productions with fewer actors, reduced sets, and simpler technical setups can be integrated into the schedule more frequently and flexibly. This approach can help avoid days without performances and increase financial self-sufficiency. A good and highly successful example of this is our production "#Motherhood." Through this approach and thanks to very strong ticket sales (and high average occupancy rates—which have consistently remained well above 90% for years)—the Berliner Ensemble has achieved a self-sufficiency rate of 32%, a figure that is likely unique among German publicly funded theaters.

II.

What impact does this production model have on the audience and its relationship with the theatre?

The ensemble and repertory system creates a high degree of institutional continuity and shapes a particular relationship with the audience. Audiences repeatedly see the same actors in different roles, get to know them over time, follow the development of the repertoire, and recognize recurring artistic styles and themes. The wide selection of productions also gives them reasons to return to the theatre several times a month. They can follow individual productions over the years, recommend favourites to friends, or return to see them again after a long interval.

The repertory system also allows productions to reach a large number of people over an extended period. A particularly successful production, such as „The Tin Drum" at the Berliner Ensemble, can find a substantial audience over many years: after eleven years and 175 performances, approximately 100,000 people had seen the production. Even productions aimed at smaller or more specialised audiences can reach several thousand people simply by remaining in the repertoire for one or two seasons. This continuity is particularly significant for publicly funded theatres, which, as cultural institutions within their cities, often have a mandate to foster public engagement and address diverse audiences.

At the Berliner Ensemble, the relationship with the audience is shaped not only by the ensemble and repertory system but also by the theatre's history and its location in Berlin.

The city has around four million residents and welcomes approximately twelve million tourists annually. It also has an unusually high density of theatre institutions, with five major spoken theatre venues and three opera houses operating in close proximity. Each must establish its own artistic identity and find its audience within this competitive environment.

Programming at the Berliner Ensemble therefore has to take several factors into account. (1) There is a loyal, returning local audience, alongside a significant tourist and international audience. (2) The theatre must and wants respond to the continuing historical interest in Brecht and Weigel and in the institution they founded. At the same time, (3) it needs to distinguish itself from the other theatres in the city and develop a recognisable artistic profile. These different expectations make programming a process of balancing historical identity, artistic ambition, audience interests and the need for differentiation.

Historically, the development of ensemble and repertory theatre in Germany was closely linked to another institutional feature: the subscription system, known as the „Abonnement". Subscribers purchase tickets at the beginning of each season in advance. There are different models, some include only a certain selection of productions, other may be a package of all new productions in a season, and either the premieres or later performances. Sometimes subscribers will have the same seats for each show throughout the season. In many municipal theatres, subscribers traditionally formed a substantial part of the audience. Their loyalty, financial commitment and trust provided a degree of stability and also influenced programming decisions. Subscription models require long-term planning on the part of the theatre, as well as an audience willing to commit to purchasing tickets well in advance. At the Berliner Ensemble, there is no traditional subscription system of this kind, partly because of the specific conditions of Berlin's theatre landscape and the diverse audiences the institution attracts. But also in general this model is currently in decline. Even traditional municipal theatres in Germany have lost a significant proportion of their subscribers over the past fifteen years. In response, theatres have experimented with more flexible subscription models and audience patronage clubs in an effort to preserve or rebuild this exceptional long-term relationships with their audiences. The challenge is to sustain the loyalty and continuity associated with the repertory system while adapting to changing audience habits and expectations.

The Role of Dramaturgy In this theater system, dramaturgy plays a special role. Dramaturgs are comparable to producers but, like the ensemble, are permanently employed by the theater. On the one hand, they work closely with the theater management and various departments; on the other hand, they collaborate with the artistic teams — namely, the directors and set designers — who are invited to the theater as guest artists. They take both the perspective of the theatre and the ensemble as well as the needs of the invited artists in account and sometimes mediate in cases of disagreement.

Together with the artistic director, dramaturgs are involved in developing and curating the season's program. They are responsible for selecting texts and directors to develop the productions for the respective season. In doing so, they take many aspects into account: the overall structure and further development of the current repertoire, the theater's artistic and social orientation, the current and future audience, and, in particular, the ensemble.

Naturally, the potential development of individual actors as well as the ensemble as a whole is already considered during the selection of texts. You will of course very often think of a certain cast - and chose the text accordingly to this.

The dramaturg does not merely reflect on a single premiere but always considers how this production fits into the theater's broader range of productions. Which voices are missing in the repertoire and the ensemble? Which perspectives are being left out and need to be added? What relationship emerges between a new production and the existing works? And what kind of audience can or should be reached through it? How, for example, is a production kept relevant through a supporting program, or how does it continually reconnect with societal issues? Dramaturgy is often reduced to working on a text or on a production, but dramaturgical thinking means not only analyzing texts and staging practices, but also establishing connections, facilitating collaboration, creating spaces for interpretation and discussion, and shaping processes and working conditions. Dramaturgy can be understood as a curatorial and collaborative practice. It connects people, perspectives, ways of working, and different forms of knowledge. It explores the relationship between individual artistic decisions and the broader context in which a production emerges, while actively shaping the conditions under which something is produced and received. Supporting individual productions often leads to the aforementioned work on the framework or accompanying program; dramaturgs also frequently design and curate cross-production discussion formats or series.

Together with the artistic director, they nurture and further develop the ensemble — since the actors and their development in the coming seasons are an ever-present, fixed factor even in the selection of directors and material. This is why the work of dramaturgs in this system are closely linked to the principles of ensemble and repertory.

Oliver Reese is a dramaturg and director and has been the Artistic Director of the Berliner Ensemble since 2017.
Karolin Trachte is a dramaturg and curator. She was a member of the Berliner Ensemble from 2020 to 2025 and has been living and working in Tunis since 2025.

Funding the Stage Public Support, Repertory and Institutional Continuity in Türkiye 2018-2026



Birkan Görgün

ABSTRACS:

This paper examines how funding and production systems shape the conditions required for a sustainable theatrical life in Türkiye. It compares four institutional models between 2018 and August 2026: the Turkish State Theatres, financed principally through the central public budget; Kocaeli Metropolitan Municipality City Theatres; Alanya Municipal Theatre; and Moda Sahnesi, an independent theatre in Istanbul. These cases represent national, metropolitan-municipal, district-municipal, and independent modes of production. The study asks how different sources and mechanisms of support influence institutional continuity, artistic employment, ticket accessibility, touring, audience development, and repertory choices. It gives particular attention to the balance between local and translated works, adult and children's productions, new productions and revivals, and commercially secure and artistically risky projects. It also investigates how decision-making and administrative structures affect the allocation of public resources, and whether dependence on public funding, municipal priorities, sponsorship, or box-office income creates explicit or implicit limits on artistic and intellectual independence.

تبحث هذه الورقة في الكيفية التي تسهم بها نُظُم التمويل والإنتاج في تشكيل الشروط اللازمة لضمان حياة مسرحية مستدامة في تركيا. وتقارن بين أربعة نماذج مؤسسية خلال الفترة الممتدة من سنة 2018 إلى غاية أوت 2026، وهي: مسارح الدولة التركية، التي تعتمد أساساً على التمويل المرصود من الميزانية العمومية المركزية؛ ومسارح مدينة بلدية كوجالي الكبرى؛ ومسرح بلدية ألانيا؛ ومسرح مودا شاهنيسي، وهو مسرح مستقل في إسطنبول. وتمثل هذه النماذج أنماطاً مختلفة من الإنتاج المسرحي، تشمل المستوى الوطني، والمستوى البلدي للمدن الكبرى، والمستوى البلدي المحلي، والإنتاج المستقل. وتبحث الدراسة في مدى تأثير مصادر الدعم وآلياته المختلفة في استمرارية المؤسسات المسرحية، والتشغيل الفني، وإمكانية اقتناء التذاكر، والجولات المسرحية، وتنمية الجمهور، والاختيارات المتعلقة بالريبرتوار كما تولي اهتماماً خاصاً بالتوازن بين الأعمال المحلية والأعمال المترجمة، والعروض الموجهة إلى الكبار وتلك المخصصة للأطفال، والإنتاجات الجديدة وإعادة تقديم الأعمال السابقة، والمشاريع المضمونة تجارياً وتلك التي تنطوي على مجازفة فنية. وتتناول الدراسة أيضاً أثر هياكل اتخاذ القرار والإدارة في توزيع الموارد العمومية، وتتساءل عما إذا كان الارتهان للتمويل العمومي، أو الأولويات البلدية، أو الرعاية، أو مداخيل شباك التذاكر، يفضي إلى فرض قيود صريحة أو ضمنية على الاستقلالية الفنية والفكرية.

Cette étude examine la manière dont les systèmes de financement et de production façonnent les conditions nécessaires à une vie théâtrale pérenne en Turquie. Elle compare quatre modèles institu-

tionnels sur la période allant de 2018 à août 2026 : les Théâtres d'État turcs, financés principalement par le budget public central ; les Théâtres municipaux de la métropole de Kocaeli; le Théâtre municipal d'Alanya ; et Moda Sahnesi, un théâtre indépendant situé à Istanbul. Ces exemples illustrent différents modes de production : national, métropolitain, municipal (à l'échelle d'un district) et indépendant. L'étude examine la manière dont différentes sources et différents mécanismes de soutien influent sur la pérennité des institutions, l'emploi artistique, l'accessibilité à la billetterie, les tournées, le développement des publics et les choix de répertoire. Elle accorde une attention particulière à l'équilibre entre œuvres locales et œuvres traduites, productions destinées aux adultes et au jeune public, nouvelles créations et reprises, ainsi qu'entre projets commercialement sûrs et projets artistiquement audacieux. Elle analyse également l'incidence des structures décisionnelles et administratives sur l'affectation des ressources publiques, et cherche à déterminer si la dépendance à l'égard des financements publics, des priorités municipales, du mécénat ou des recettes de billetterie impose des limites — explicites ou implicites — à l'indépendance artistique et intellectuelle

Funding the Stage Public Support, Repertory and Institutional Continuity in Türkiye 2018-2026

BIRKAN GÖRGÜN

Introduction

A production's budget is felt on stage long before opening night. It affects the time available for rehearsals, the size of the cast, how the set can be built and whether the production can tour. Once a play leaves the repertory, another question arises: can the team, the venue and the knowledge gained through that work be retained for the next production?

I believe we pay too little attention to this continuity when discussing theatre funding. Annual reports tell us how many plays were staged, how many performances were given and how many spectators attended. These are necessary figures. Yet they cannot fully describe the preparation behind a production, the conditions in which people work, or the experience accumulated over years. An institution's strength also lies in the people and resources it can draw on when beginning something new.

This is the starting point for the article's examination of public support in Türkiye. The Turkish State Theatres, Kocaeli City Theatres, Alanya Municipal Theatre and Moda Stage Theatre work within the same theatrical environment but rely on different resources. The State Theatres receive central government funding, while municipal theatres draw on local government budgets. Independent theatres sustain their work through ticket sales, private support and whatever project funding they can access. Artists, plays and audiences move between these institutions, but the financial burden of production is met differently in each.

The main research question concerns the relationship between these funding arrangements, repertory and institutional continuity. To what extent does financial security make artistic risk possible? How might funding criteria influence the choice of plays? These questions are explored through documents covering the period from 2018 to August 2026. The period allows working conditions before the pandemic to be considered alongside closures and the effort to resume production under inflationary pressure.

To understand public funding as an instrument of cultural policy, we need to ask which productions and relationships with audiences it makes possible (Throsby, 2010; UNESCO, 2022). My argument is that the success of support should also be measured by a theatre's ability to prepare its next production. That ability depends on experienced staff, an available stage and room for artistic judgement, as well as on money.

Scope and Method

The study is a descriptive comparison based on the public records of four institutions. They were not selected as a representative sample of all theatres in Türkiye. They were chosen because they allow the working conditions of central government, metropolitan municipal, district municipal and independent theatre models to be considered together.

The sources include annual reports, performance programmes, budget presentations, municipal regulations, repertory archives, funding announcements and sponsorship information published between 2018 and August 2026. The comparison focuses on the source and continuity of support, the production capacity it maintains, repertory and audience access. The Ministry of Culture and Tourism's support for private theatres provides a broader context beyond the four institutions.

The sources are uneven in scope. The State Theatres publish detailed institutional reports. Municipalities include theatre activities within wider reports on their work. Independent theatres do not have the same public reporting obligations. The absence of a published budget or funding record therefore cannot be taken to mean that support was not provided. Nor do the available documents allow a complete comparison of the institutions' income and production costs.

Differences in reporting periods have also been taken into account. Season-based figures and calendar-year figures have not been combined into a single time series. The Turkish lira amounts in the tables are nominal: they have not been adjusted for inflation. An increase in these amounts does not indicate a corresponding increase in theatres' purchasing power. Rather than attempting to establish a precise causal effect of funding on artistic decisions, the analysis discusses the conditions and incentives that can be traced in the documents.

I also approach this comparison through my professional experience. I have worked in state theatre as an actor, director and artistic director, and have directed productions in municipal and independent theatres. This experience helps me explain what institutional memory and continuity mean in the rehearsal room. My observations offer a perspective that complements the documentary analysis; they are not treated as a separate dataset.

Supporting an Institution and Supporting a Production

Funding a play and financing a theatre's work throughout the year have different consequences. Project support contributes to the preparation of a particular production. Institutional funding can retain staff, workshops and stages as productions change. A theatre then has less need to rebuild its working arrangements from scratch each time.

This distinction also helps explain the difference between financial and institutional sustainability. The former concerns securing income and meeting expenses. The latter is the capacity to retain people, knowledge, premises and relationships with audiences over time. A production may have settled its accounts even though its team has dispersed or its venue has been lost. In that situation, completing the play does not establish that the institution can continue.

Research on artistic labour shows that uncertainty in project-based production falls heavily on freelance artists and technical staff (Menger, 2006). Combining several income sources does not necessarily secure continuity either. The conditions attached to each source, and uncertainty about its renewal, can place further demands on an organisation

(Ashton, 2023). The four examples from Türkiye allow these issues to be considered at different scales.

Turkish State Theatres

At the State Theatres, the central budget supports a working infrastructure that exists before a new play is selected. Staff, stages, rehearsal rooms, workshops and touring arrangements are all part of it. The production and attendance figures in institutional reports indicate the scale of this infrastructure.

In the 2018-2019 season, 151 plays were presented in 6,165 performances to 1,781,735 spectators, alongside 497 domestic tours. In 2023, 411 domestic tours to 69 provinces included 1,010 performances attended by 310,854 spectators. Total attendance in the 2024 calendar year was 2,267,464. Tours that year covered 81 provinces and 161 districts, with touring attendance reaching 664,065. The 2025 annual report records 64 stages with a combined seating capacity of 23,887, along with 270 plays, 6,410 performances and an audience of approximately two million (Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü, 2020, 2024, 2025, 2026).

Because the reporting periods differ, these figures cannot be read as a continuous series showing growth. What they establish most clearly is the scale of an infrastructure that enables productions to travel across the country. Regular funding can make performances possible in places where box-office income may be limited. Financial security, however, still leaves open the question of how internal approval procedures and established habits affect artistic decisions.

Kocaeli City Theatres

In Kocaeli, institutional continuity is organised at metropolitan municipal level. The municipal regulation assigns responsibility for preparing the repertory to the General Artistic Director and the Artistic Board. Municipal approval and budget procedures also form part of the process (Kocaeli Büyükşehir Belediyesi, n.d.). Artistic assessment thus takes place within the local authority's decision-making structure.

In 2024, the institution presented 20 plays, including five new productions, in 226 performances attended by 85,222 spectators. In 2025, a repertory of 20 plays, including four new productions, generated 216 performances and an attendance of 79,812 (Kocaeli Büyükşehir Belediyesi, 2025, 2026). The repertory includes large-scale adaptations such as War and Peace, alongside contemporary foreign plays, children's productions and work based on local history.

What matters in the Kocaeli example is the continuing presence of a company, its venues and a regular relationship with the city's audiences. The municipal budget underpins this continuity. That same dependence makes changes in the local authority's political and budgetary priorities a relevant consideration for the institution.

Alanya Municipal Theatre

Alanya shows that regular theatre activity can also be sustained at district municipal level. The municipality's 2022 annual report records six adult and six children's productions, with an attendance of 18,738. Its repertory includes works by Brecht, Shakespeare and Jordi

Galceran alongside Turkish-language texts. A municipal statement on 2024 records six productions, either new or continuing from earlier seasons, and approximately 10,000 spectators. This programme includes adaptations of Hemingway and Valentin Krasnogorov as well as Turkish-language works (Alanya Belediyesi, 2023, 2025).

A direct comparison with Kocaeli would be misleading without accounting for differences in institutional scale and reporting. In Alanya, the significant point is that adult and children's productions, a regular stage and touring or festival participation can continue with more limited local resources. This continuity allows theatre to become part of the city's everyday cultural life.

Moda Stage Theatre

In an independent theatre, the cost of running a venue is never far removed from artistic work. After a pandemic interruption of approximately nineteen months, Moda Stage Theatre reported in 2022 that its monthly electricity bill had risen from about TL 7,000 to around TL 20,000. During a protest against the increase, its electricity supply was cut off, and performances continued for a time with reduced lighting (Tanış, 2022).

This episode does not explain the institution's entire financial position. It does, however, show how an operating expense can change what happens on stage. A private sponsorship arrangement beginning in March 2022 provided an additional income source (Paribu, 2024). Yet fixed costs continue, and responsibility for maintaining income remains with the theatre. The freedom to work independently needs to be considered alongside this financial responsibility.

Table 1 Funding and Working Conditions across the Four Institutions

Institution	Main funding source	Capacity sustained by support	Conditions affecting continuity
Turkish State Theatres	Central public budget	National stage network, staff, workshops, repertory and touring	Central decision-making and institutional priorities
Kocaeli City Theatres	Metropolitan municipal budget	Resident company, venues and regular contact with city audiences	Municipal approval, budgets and local priorities
Alanya Municipal Theatre	District municipal budget	Local stage, adult and children's repertories, educational and touring links	District resources and existing production capacity
Moda Stage Theatre	Ticket income, private support and project opportunities	Independent artistic work and direct contact with audiences	Fixed costs, continuity of income and funding conditions

Table 1 does not rank the institutions' achievements. It summarises the resources that sustain production, as documented in public records. The four examples show a variety of arrangements that a simple public-private distinction cannot explain. How long support lasts and the conditions under which it reaches an institution matter as much as its source.

Differences Exposed by the Pandemic

The closure of venues during the pandemic interrupted theatres' artistic work in broadly similar ways. The financial consequences varied. For theatres dependent on ticket sales, the main income source stopped. Institutions with regular budgets also lost contact with their audiences, but retained a source of funding with which to maintain staff and premises. This distinction can be read alongside the vulnerabilities identified by the OECD in venue-based cultural activity and precarious creative employment (OECD, 2020).

The Ministry's programmes for private theatres also changed. In the last season before the pandemic, 2019-2020, TL 6.102 million was allocated to 256 projects. The announced total for 2020-2021 reached TL 21.5 million, of which TL 12 million was allocated to project support and TL 9.5 million to digital projects. The regular project programme supported 328 of 390 applications. In early 2021, TL 14.455 million was provided to 451 private theatres through the "Digital Theatre" and "Private Theatres on State Theatre Stages" programmes. Later programmes also included touring support (Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü, 2019, 2020; Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2020, 2021).

Support extended beyond cash grants. Holders of a Cultural Investment and Enterprise Certificate became eligible, during specified periods, for reductions in employer social security contributions and income tax withholding, discounted electricity and natural gas tariffs, and the lowest water tariff available in their locality. Cultural centres affiliated with the Ministry and State Theatre stages were made available to private theatres free of charge. According to the Ministry's report, 24 stages in 19 provinces were allocated to 504 private theatres between December 2020 and December 2021 (Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2020, 2022a).

These measures show how direct and indirect support can address different needs. An institutional budget or project grant transfers money. Free use of a stage, reduced tariffs and tax relief lower expenses. Touring infrastructure helps a completed production reach audiences elsewhere. For a company struggling to retain its own premises, access to a usable venue may be a basic condition of continuing its work.

Employment and the continuity of venues became more explicit funding criteria in subsequent seasons. In 2022-2023, TL 32 million was distributed to 441 projects. Additional points were awarded to theatres with their own stages, at least four insured employees registered under the relevant occupational code, and a proposed production by a Turkish playwright. In 2023-2024, TL 55 million was allocated to 476 projects. The criteria included employment, venue capacity, original Turkish-language plays and activity in regions designated as priorities for development. Support reached TL 65 million for 374 projects in 2024-2025 and TL 97.216 million for 379 projects in 2025-2026 (Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2022b; Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü, 2023, 2024, 2025).

Table 2 Announced Support for Private Theatres

Season or programme	Support (TL million)	Projects or theatres	Main programme feature
2018-2019	5.246	261	Additional support for professional projects by Turkish playwrights
2019-2020	6.102	256	Final season before the pandemic
2020-2021	21.5	328 regular projects plus digital support	Project grants and digital production
2021 additional package	14.455	451	Digital Theatre and access to State Theatre stages
2022-2023	32	441	Criteria concerning stages, insured employment and Turkish playwrights
2023-2024	55	476	Employment, premises, geography and repertory criteria
2024-2025	65	374	Continuity of venues, employment, access and Turkish-language playwriting
2025-2026	97.216	379	236 professional, 65 children's and 78 traditional theatre projects

Sources: Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü (2018, 2019, 2020, 2023, 2024, 2025); Kültür ve Turizm Bakanlığı (2020, 2021, 2022b).

The amounts in Table 2 have not been adjusted for inflation. Some emergency programmes in 2021 may also overlap with announcements organised by season. These amounts cannot be added together without first ruling out double counting. What can be traced here is a change in the purposes of support. Alongside new productions, the staff, premises and touring opportunities needed to sustain work became more explicit concerns of funding programmes. Assessing how far the programmes achieved these aims would require more detailed evidence over a longer period.

Repertory Choices and Artistic Autonomy

When planning a repertory, artistic interest in a text is considered alongside the conditions for staging it. Cast size, royalties, rehearsal time and design costs all affect a production's feasibility. A theatre that bears the full box-office risk must take likely audience interest into account from the outset. Regular funding can create more room for a large cast or a play unfamiliar to audiences. Whether that opportunity is used can only be understood by considering repertory decisions alongside budgets.

The additional support offered for Turkish playwrights in private theatre programmes provides a concrete example of the relationship between funding and repertory. Of the 118 professional theatres supported in 2018-2019, 92 had applied with plays by Turkish authors, approximately 78 per cent of the total. The Ministry associated the predominance of domestic works with the additional financial contribution. In 2019-2020, 91 of the 110 professional theatres supported, approximately 83 per cent, received funding for projects by domestic playwrights (Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü, 2018, 2019).

These proportions do not establish that the plays were chosen solely to obtain support. Artistic interests, relationships with writers, audience expectations and royalty costs may also influence the decision. The programme nevertheless gives a particular choice a financial advantage. Funding conditions can therefore influence repertory even in the absence of an explicit prohibition.

The State Theatres offer another example. In the 2023-2024 season, the institution staged 224 productions, comprising 105 domestic and 119 translated plays. In 2024-2025, the total was 237, with 99 domestic and 138 foreign plays (Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2024, 2025). This distribution shows how a regularly funded repertory institution can bring both domestic writing and world literature to audiences. Encouraging a particular repertory choice through project grants and sustaining a broad dramatic repertoire within a national institution are different functions of public funding.

Municipal theatres also make room for domestic and translated works. Kocaeli's large-scale adaptations, contemporary texts and work on local history, together with Alanya's programme combining Turkish-language works with Brecht, Shakespeare and Galceran, are relevant examples. Local funding need not confine a repertory to local subjects.

The ratio of domestic to foreign plays is not enough, however, to describe diversity. Periods, genres and aesthetic approaches also matter, as does the place given to new writers, children and young audiences. A production's number of performances after its premiere should be considered too. A long list of titles may still reflect cautious choices. Equally, a programme that supports many projects may favour inexpensive and familiar work.

Artistic autonomy is shaped by the everyday conditions under which these decisions are made. Who chooses the play, how the budget is approved, how much rehearsal time is available and whether a production can tour all affect the artist's scope to work. Cultural policy debates consider funding structures that operate at a distance from political decision-makers, together with peer assessment, as possible safeguards for artistic decisions (Hetherington, 2017). In Türkiye, central institutions, municipalities and ministerial commissions follow different procedures. The clarity of criteria, professional participation and reasons given for decisions therefore need to be examined within each structure.

Assessing Continuity

Much of a theatre's institutional knowledge resides in the experience of its staff. Technical problems previously solved in a workshop, actors' familiarity with rehearsing together, or a touring team's ability to install a set on another stage can all be drawn on in the next production. These resources do not each appear as a separate budget line. Yet when a team disperses, the loss of knowledge affects the time and cost of subsequent work.

In my professional experience, this is where institutional continuity is most tangible. A director arriving at an established theatre has more to work with than an allocated budget. There are staff who know the stage and practical knowledge inherited from earlier productions. That knowledge does not guarantee artistic quality, but it helps a new production take shape. Support that retains staff therefore also has a bearing on the quality of the work.

Continuity of premises matters in a similar way to audiences. The habit of returning to a theatre develops over time. Familiarity with its location, programme and way of working be-

comes part of that relationship. The regular performances offered by municipal theatres and independent venues' efforts to retain their premises can be considered together in this respect. Keeping a building open is not enough if the team and its artistic working arrangements cannot also be maintained.

These considerations call for project grants and support for institutional continuity to be addressed together in funding policy. Allocating resources to new productions also requires thought about how staff and venues will be retained between seasons. Multi-year operating grants, support for premises and employment incentives can serve this purpose. Regular assessment of such programmes is important if continuity and accountability are to be maintained together.

Audience access should also be a central measure of funding outcomes. Alongside total attendance, reporting should cover performance locations, ticket prices, children's participation and disability access. Making public stages available to independent theatres belongs within this assessment. Carthage Theatre Days' emphasis on "a genuine theatrical life" invites us to consider the continuation of this relationship as well as production itself (Kartaca Tiyatro Günleri, 2026).

When evaluating repertory incentives, attention should turn to the supported production's subsequent life. Assessment should track whether the programme has reached new writers and audiences, and how often the play has been performed. It should also examine whether a funding priority has restricted other forms of work. The number of applications or the amount distributed cannot answer these questions.

Artistic autonomy requires published application and assessment criteria, panels that include different professional perspectives, conflict-of-interest rules and reasons for decisions. An effective route for appeal or reconsideration completes this structure. The relationship between public administration and artistic decisions may be organised differently in each institution. What matters is that broad policy aims do not become unexplained control over individual choices of plays.

Monitoring these proposals requires more consistent reporting. Common categories should record how long a supported institution remains active, how many performances its productions give, where they tour and how many people it formally employs. Financial amounts should also be assessed with inflation taken into account. The available documents allow the structure of funding to be discussed, but they cannot support a definitive ranking of the models' financial efficiency or artistic results.

The comparison from Türkiye may also be relevant to discussions in Arab and African countries where central institutions, local authorities and independent companies work alongside one another. Its value does not lie in recommending the same administrative model everywhere. A more useful comparison would examine which forms of support sustain production in each country and which working conditions they help preserve.

Conclusion

Support programmes in Türkiye between 2018 and August 2026 show that theatre funding has addressed needs beyond individual productions. Digital work, access to public stages, touring opportunities and measures to reduce costs became more visible during the pandemic. In subsequent seasons, employment, continuity of venues, geographical reach and

repertory choices became more explicit funding criteria. This change tells us about the scope of the programmes. Assessing their lasting effects requires institutions and productions to be followed over time.

The four examples show that continuity rests on different resources. For the State Theatres, national infrastructure is central; for municipal theatres, the resident company and its relationship with the city's audiences are particularly important. Moda Stage Theatre makes tangible the difficulty of meeting operating costs while pursuing an independent artistic direction. Financial security matters in every model, while the room for artistic judgement depends on the decision-making arrangements through which that security is provided.

For me, this discussion ultimately returns to the rehearsal room. When a production ends, the team should be able to come together again and carry its experience into the next project. I also want the relationship with audiences to last beyond the life of a single play. The long-term value of public support lies in how far it enables a theatre to begin its next piece of work. Thinking about funding through this continuity can help us understand both the institution and the work on stage more clearly.

References

Alanya Belediyesi. (2023). 2022 yılı faaliyet raporu [2022 annual report]. https://www.alanya.bel.tr/Documents/Faaliyet/2022/2022.pdf

Alanya Belediyesi. (2025, January 6). Alanya Belediye Tiyatrosu 2024'te 10 bin sanatseveri buluşturdu [Alanya Municipal Theatre welcomed 10,000 theatregoers in 2024]. https://www.alanya.bel.tr/Haber/97887/ALANYA-BELEDIYE-TIYATROSU-2024-TE-10-BIN-SANATSEVERI-BULUSTURDU

Ashton, D. (2023). Funding arts and culture: Everyday experiences and organisational portfolio precarity. European Journal of Cultural Studies, 26(3), 388–407. https://doi.org/10.1177/13675494221118386

Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü. (2020). 2019 yılı faaliyet raporu [2019 annual report]. https://www.devtiyatro.gov.tr/uploads/pdfs/largePdfs/2019 Faaliyet Raporu.pdf

Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü. (2024). 2023 yılı faaliyet raporu [2023 annual report]. https://devtiyatro.gov.tr/uploads/docs/Faaliyet_Raporu_2023.pdf

Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü. (2025). 2024 yılı faaliyet raporu [2024 annual report]. https://www.devtiyatro.gov.tr/uploads/pdfs/2024 YILI İDARE FAALİYET RAPORU.pdf

Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü. (2026). 2025 yılı faaliyet raporu [2025 annual report]. https://www.devtiyatro.gov.tr/uploads/pdfs/2025 YILI İDARE FAALİYET RAPORU.pdf

Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü. (2018). Özel tiyatrolar 2018-2019 sanat sezonu yardımları [Support for private theatres in the 2018-2019 season]. https://guzelsanatlar.ktb.gov.tr/tr-221034/ozel-tiyatrolar-2018-2019-sanat-sezonu-yardimlari.html

Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü. (2019). Özel tiyatrolara yapılan yardımlarda yeni rekor! [A new record in support for private theatres]. https://guzelsanatlar.ktb.gov.tr/TR-244033/ozel-tiyatrolara-yapilan-yardimlarda--yeni-rekor.html

Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü. (2020). Özel tiyatrolara tarihin en büyük yardımı [The largest-ever support package for private theatres]. https://guzelsanatlar.ktb.gov.tr/TR-272994/ozel-tiyatrolara-tarihin-en-buyuk-yardimi.html

Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü. (2023). Özel tiyatrolara 55 milyon lira destek [TL 55 million in support for private theatres]. https://guzelsanatlar.ktb.gov.tr/TR-357257/ozel-tiyatrolara-55-milyon-lira-destek.html

Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü. (2024). Özel tiyatrolara 65 milyon lira destek [TL 65 million in support for private theatres]. https://guzelsanatlar.ktb.gov.tr/TR-378689/ozel-tiyatrolara-65-milyon-lira-destek.html

Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü. (2025). Özel tiyatrolara 97 milyon 216 bin lira destek [TL 97.216 million in support for private theatres]. https://guzelsanatlar.ktb.gov.tr/TR-407304/ozel-tiyatrolara-97-milyon-216-bin-lira-destek.html

Hetherington, S. (2017). Arm's-length funding of the arts as an expression of laissez-faire. International Journal of Cultural Policy, 23(4), 482-494. https://doi.org/10.1080/10286632.2015.1068766

Kartaca Tiyatro Günleri. (2026). Journées théâtrales de Carthage 2026 : Le colloque : Argumentaire [Carthage Theatre Days 2026: Symposium rationale]. https://jtcarthage.tn/wp-content/uploads/2026/08/Argumentaire-du-colloque-fr-des-J-T-C-2026.pdf

Kocaeli Büyükşehir Belediyesi. (n.d.). Şehir Tiyatroları Şube Müdürlüğü görev, yetki, sorumluluk ve işleyişi hakkında yönetmelik [Regulation on the duties, powers, responsibilities and operation of the City Theatres Department]. https://www.kocaeli.bel.tr/sehir-tiyatrolari-sube-mudurlugu-gorev-yetki-sorumluluk-ve-isleyisi-hakkinda-yonetmelik.html

Kocaeli Büyükşehir Belediyesi. (2025). 2024 yılı faaliyet raporu [2024 annual report]. https://www.kocaeli.bel.tr/files/uploads/documents/1744895575_2024-yili-faaliyet-raporu_ek_2024-yili-faaliyet-raporupdf.pdf

Kocaeli Büyükşehir Belediyesi. (2026). 2025 yılı faaliyet raporu [2025 annual report]. https://www.kocaeli.bel.tr/files/uploads/documents/1777290872_2025-yili-faaliyet-raporu_ek_2025-yili-faaliyet-raporupdf.pdf

Kültür ve Turizm Bakanlığı. (2020, December 8). Kültür ve Turizm Bakanlığının 2021 yılı bütçesi TBMM'de kabul edildi [The Ministry of Culture and Tourism's 2021 budget approved by the Turkish Grand National Assembly]. https://basin.ktb.gov.tr/TR-277388/kultur-ve-turizm-bakanliginin-2021-yili-butcesi-tbmmde-kabul-edildi.html

Kültür ve Turizm Bakanlığı. (2021, January 11). Bakanlıktan 451 özel tiyatroya 14,5 milyon lira destek [TL 14.5 million in Ministry support for 451 private theatres]. https://basin.ktb.gov.tr/TR-281095/bakanliktan-451-ozel-tiyatroya-145-milyon-lira-destek.html

Kültür ve Turizm Bakanlığı. (2022a). 2021 yılı idare faaliyet raporu [2021 annual report]. https://sgb.ktb.gov.tr/Eklenti/94121,2021-yili-idare-faaliyet-raporupdf.pdf?0=

Kültür ve Turizm Bakanlığı. (2022b, November 9). Özel tiyatrolara rekor destek [Record support for private theatres]. https://basin.ktb.gov.tr/TR-331798/ozel-tiyatrolara-rekor-destek.html

Kültür ve Turizm Bakanlığı. (2024, November 22). Kültür ve Turizm Bakanlığı 2025 yılı bütçesi TBMM Plan Bütçe Komisyonunda [The Ministry of Culture and Tourism's 2025 budget before the Parliamentary Planning and Budget Committee]. https://basin.ktb.gov.tr/TR-383080/kultur-ve-turizm-bakanligi-2025-yili-butcesi-tbmm-plan-butce-komisyonunda.html

Kültür ve Turizm Bakanlığı. (2025, November 14). Bakan Ersoy, 2026 yılı bütçesi sunumunu gerçekleştirdi [Minister Ersoy presents the 2026 budget]. https://basin.ktb.gov.tr/TR-409629/bakan-ersoy-2026-yili-butcesi-sunumunu-gerceklestirdi.html

Menger, P.-M. (2006). Artistic labor markets: Contingent work, excess supply and occupational risk management. In V. A. Ginsburgh & D. Throsby (Eds.), Handbook of the Economics of Art and Culture (Vol. 1, pp. 765-811). Elsevier. https://doi.org/10.1016/S1574-0676(06)01022-2

OECD. (2020). Culture shock: COVID-19 and the cultural and creative sectors. OECD Policy Responses to Coronavirus (COVID-19). https://doi.org/10.1787/08da9e0e-en

Paribu. (2024). 2023 sürdürülebilir sosyal sorumluluk programları sosyal etki kapsamlı raporu [Comprehensive social impact report on sustainable social responsibility programmes for 2023]. https://www.paribu.com/blog/wp-content/uploads/2024/02/Paribu-2023-SurdurulebilirSosyalSorumlulukProgramlari-SosyalEtkiRaporu-Kapsamli.pdf

Tanış, E. (2022, April 6). Moda Sahnesi'nde karanlıkta ilk oyun: "7 bin liradan 20 bin liraya çıkan elektrik faturası rasyonel bir artış değil" [First performance in the dark at Moda Stage Theatre: "An electricity bill rising from 7,000 to 20,000 lira is not a rational increase"]. Medyascope. https://medyascope.tv/2022/04/06/moda-sahnesinde-karanlikta-ilk-oyun-7-bin-liradan-20-bin-liraya-cikan-elektrik-faturasi-rasyonel-bir-artis-degil/

Throsby, D. (2010). The economics of cultural policy. Cambridge University Press. https://doi.org/10.1017/CBO9780511845253

UNESCO. (2022). Re|Shaping policies for creativity: Addressing culture as a global public good. https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000380474

Birkan Görgün

Turkish theatre director, actor, and playwright with over 23 years of experience at the Turkish State Theatres.; He is the first Turkish director to stage productions in Russia, including The Sorrows of Young Werther (2018) and The Epic of Gilgamesh (2025).; He is the creator of the Gestalt Staging Technique, an original theatrical approach based on perception, symbolism, and visual dramaturgy;His artistic research explores the relationship between psychology, stage composition, and audience perception. (…)

German Theatre The funding system and cultural policy: Between cultural knowledge & political domestication



Nora Amin- Berlin, Germany

ABSTRACTS:

The paper examines the funding system in Germany with a focus on the city of Berlin.

1- How is the cultural policy shaped in Germany? This element studies not only the available funding opportunities within the public system, but also how those opportunities are shaped. The paper dives deep to understand the philosophy behind the cultural policy in general, and the funding in specific…

2- How does public funding effect creative choices and processes? With a huge sector of independent theatre and dance in Germany, the biggest being in Berlin, it seems to be inevitable to create a compatible funding system that includes financial resources powerful enough to cover a fair range of productions and distribution…

3- The tactics and tools that exist between the theatre artists in Berlin prove that there is a huge gap between the realities of the performing arts and the governmental cultural policy with its funding tools. This element of the paper examines community initiatives created by artists to protest and demonstrate the gaps of funding, the influence of funding cuts, the polarisation within the artistic sector, and the injustices/bias harming the growth and health of the creative sector…

تتناول هذه الورقة نظام التمويل في ألمانيا، مع التركيز على مدينة برلين.

كيف تتشكل السياسة الثقافية في ألمانيا؟ لا يقتصر هذا المحور على دراسة فرص التمويل المتاحة في إطار المنظومة العمومية، بل يتناول أيضاً الكيفية التي تُصاغ بها هذه الفرص وتُحدَّد ملامحها. وتسعى الورقة إلى التعمق في فهم الفلسفة التي تقوم عليها السياسة الثقافية بوجه عام، وسياسة التمويل على وجه الخصوص...

كيف يؤثر التمويل العمومي في الخيارات والمسارات الإبداعية؟ في ظل اتساع قطاع المسرح والرقص المستقل في ألمانيا، ولا سيما في برلين التي تحتضن أكبر تجمع لهذا القطاع، يبدو من الضروري إرساء نظام تمويل متكامل وملائم، يوفر موارد مالية كافية لتغطية نطاق معقول من الإنتاجات المسرحية وعمليات توزيعها وترويجها...

تكشف الأساليب والأدوات التي يعتمدها الفنانون المسرحيون في برلين عن وجود فجوة واسعة بين واقع فنون العرض والسياسة الثقافية الحكومية، بما تتضمنه من أدوات وآليات للتمويل. يتناول هذا المحور المبادرات الجماعية التي أطلقها الفنانون للاحتجاج على أوجه القصور في التمويل وإبرازها، كما يبحث في تأثير تخفيضات الاعتمادات المالية، والاستقطاب داخل القطاع الفني، ومظاهر الإجحاف والتحيز التي تعيق نمو القطاع الإبداعي وتؤثر سلباً في حيويته وسلامة بنيته...

Cette étude examine le système de financement en Allemagne, en se concentrant sur la ville de Berlin.

1- Comment la politique culturelle est-elle élaborée en Allemagne ? Ce volet analyse non seulement les possibilités de financement offertes par le secteur public, mais aussi la manière dont ces dispositifs sont conçus. L'étude approfondit la philosophie qui sous-tend la politique culturelle en général, et le financement en particulier…

2- Quelle est l'incidence du financement public sur les choix et les processus de création ? Compte tenu de l'importance du secteur du théâtre et de la danse indépendants en Allemagne — dont le pôle le plus vaste se situe à Berlin —, il apparaît indispensable de mettre en place un système de financement adéquat, doté de ressources suffisantes pour couvrir un large éventail de productions et de diffusions…

3- Les tactiques et outils déployés par les artistes de théâtre à Berlin révèlent un fossé considérable entre les réalités des arts de la scène et la politique culturelle gouvernementale, telle qu'elle se traduit par ses mécanismes de financement. Cette partie de l'étude examine les initiatives collectives lancées par des artistes pour contester les lacunes du financement, dénoncer les effets des coupes budgétaires, la polarisation au sein du secteur artistique, ainsi que les injustices et les biais qui entravent le développement et la vitalité du milieu de la création…

German Theatre The funding system and cultural policy: Between cultural knowledge & political domestication

NORA AMIN- BERLIN, GERMANY

My paper will tackle the following elements of the conference:

1. Direct and Indirect systems of public funding in Western and Asian countries: Realities and paradoxes

2. Public funding and the artistic and intellectual independence in Western countries: Does funding lead to a soft censorship? Or to an invisible guidance for creative choices? The tactics and tools to manage the situation

The paper examines the funding system in Germany with a focus on the city of Berlin.

1- How is the cultural policy shaped in Germany?

This element studies not only the available funding opportunities within the public system, but also how those opportunities are shaped. The paper dives deep to understand the philosophy behind the cultural policy in general, and the funding in specific. Doing so allows us to connect the vision behind cultural policy with the overall political stands of Germany, as well as its socio-cultural perspective at present. It is necessary here to question whether the basic principles of equality, freedom of expression and cultural justice are applied to cultural policy, and whether bias intervenes or not in shaping the standards and rules for funding.

Next to state-owned theatres, the Opera houses and the national theatres of each city and region, the independent theatre sector constitutes the biggest scene working in the performing arts in Germany. Compared to the state-owned theatres, the Opera houses and even the national theatres, the independent theatre groups exist in abundance in most of the German cities. It has become a prerequisite for the German cultural policy to make space for the supporting and empowerment of those independent groups. Those groups vary between theatrical groups, dance, music and interdisciplinary groups. It is interesting that these independent groups are considered as the primary foundation for the creative arts in most cities. They constitute vital channels of creativity and cultural production compared to the other state -owned theatres that are mainly elitist institutions composed of resident ensembles that are hardly accessible to the creative scene, as well as to the community of audiences who eventually belong to the upper middle class.

The independent performance groups formulate the grass roots and the foundation, not only for creative and cultural production but also for accessibility to a wide range of com-

munities within each city. Therefore the cultural policy in Germany has attributed very specific programs to support those independent groups. Those schemes of support emerge from the cultural principles of creative justice, which means supporting justice in the creative sector by allowing all citizens to participate in the production of creativity and culture, and in receiving them as well. And this is a basic human right, and a constitutional right. In order to facilitate this form of justice, the state has to provide substantial financial support to overcome the economic boundaries and obstacles. This can be recognised as a form of creating social and economic equality, and to mend the gap between independent arts, and arts that are commercialised and producing profit - and therefore able to create a financial and economic cycle for themselves compared to independent arts that do not belong to the same commercial cycle and therefore need support to help them enter the market of performance and become able to produce.

The funding opportunities here are not a a form of generosity or philanthropy, they are rather a strategy for repair within an economic system that is swinging between capitalist and social democratic trends. This mixed and swinging economic system pretends to respect some foundational principles as in socialism, whilst it actually builds all its economy and core investment on the premises of capitalism and Neo-liberalism. It seems that the remaining of this cultural funding now is similar to a nostalgic effect reminiscent of a past era where culture was still in the foreground of the German identity and image. Since 2023, the distribution of support and subsidy given to social security, health care and education has been decreasing in an unprecedented manner. In parallel to that the expenditure of the German state towards weapons, military support and war alliance has increased to a scary level. Is it true that the cuts for the basic statuary services -health, education and social security- went to military expenditure? Does the tax money of the German citizens go primarily to serve wars that they did not vote for? And in foreign lands? While it should have primarily gone to support their wellbeing, health and education?…

The cultural funding for the independent performing arts is supposed to translate and implement a cultural policy that is founded on cultural justice, equality, equity and diversity. All those principles require practical arms for implementation. Those practical arms are actually ways, strategies and tactics to bridge between the political principles and the reality with its economic imbalance, injustice and blockages.

It is Important to recognise here that the schemes of funding are not shaped in a philanthropic way, they are not conceived as donations, they are rather shaped as a competitive cycle. Independent companies have to apply -probably there are two application deadlines every year- and enter into this concurrence and very harsh competition, according to a jury committee that will probably select 17 out of 1000 applications.

This means that the various schemes of funding - that are initially created to bridge the gap and to facilitate the strategies of creating social justice and economic justice within the artistic field- actually replicate the very system that the funding scheme is trying to confront, because with the competitive process, the scheme is recycling the same principles of capitalism that transforms the creative productions into objects and actually objectifies the whole creative process. And by activating the concurrence between the independent entities, the funding policy transforms them into enemies instead of empowering their alliance.

Competition is one of the very vital systems of capitalism. Besides being a way to gradually liquidate the groups that will never win the competition and gradually exclude them from being active in the cultural sector, the process of competition - and the fact that very very few can be chosen out of a gigantic number of applications- is in itself a process that is imbalanced and not doing justice to the amount of creative productions that exist potentially. The only way to make it balanced is to increase the amount of funding available for these programs, and therefore increase the total amount dedicated to independent performing arts in the cultural budget, but this will never happen given the current national deficit, instead what will happen is a continuous decrease in cultural funding that will primarily impact the independent performing arts, and not the national Opera house, or the likes of Deutsches Oper or national Ballet company and symphony.

These funding competitions offered for the independent performing arts groups, are spread over several institutions in each state like Berlin which is a city and a state as well and is the capital city of Germany. There are very specific funding opportunities created for the Berlin-based artists. Those opportunities are managed through the SENAT which provides a huge portal including all the announcements, all the procedures and the applications to be submitted according to the categorisation of the performing arts. There are other similar opportunities offered for other regions and states, and they are mainly directed and structured in accordance to the size of the independent performing arts companies and productions. However the amount that is available to offer at the end is actually not compatible at all with the amount of need that exists. On the other hand there are national opportunities where artists from all over the country can apply. This includes Fonds Darstellende Kunst, Fonds DaKu, which operates on a national level. This allows artists to be able to apply for both opportunities whether it's related to their city or state or region or to the national funding scheme.

2- How does public funding effect the creative choices and processes?

With a huge sector of independent theatre and dance in Germany, the biggest being in Berlin, it seems to be inevitable to create a compatible funding system that includes financial resources powerful enough to cover a fair range of productions and distribution. Do the financial resources increase or decrease in relation to the realities of the performing arts growth in Berlin?

Of course it is decreasing, and it is highly effected by Germany's political stands, its political choices and alliances, and how it decides to manage its household and internal expenditure. The funding for the independent performing arts is vitally effected by all of the fore-mentioned factors. The effects are highly visible and impacting the amount, quality and presentation of the performances. Moreover, the effects impact the lives and economic existence of the independent artists, taking into consideration that -in the recent years- many have opted for other careers or moved out of Germany.

The financial resources should have an egalitarian and democratic distribution in relation to the overall cultural sector, to the diverse artistic disciplines, and to the various cultures and styles of performance, artistic identities and creative topics. But does this concept really happen in practise? I would argue that the financial resources are managed and employed by a value system - the implementation arm- that still holds on to a pedagogy of white

supremacy, of cultural hierarchy and colonial standards. It could be easily noticed that in the dance field, the preference will go to contemporary or to Ballet, with several styles and choreographic methodological getting lost in the middle, either because they do not compose a clear pillar in the history of white German dance, or because the dance pedagogy and value system fails to recognise the transcultural and global realities of dance productions, where diasporic communities of dance makers develop new embodiments and choreographies inspired from their transcultural roots and belonging, hence indulging in experimentation that actually does advance the dance practise, while the funding system is still struggling to define what is dance, what is contemporary dance, and if this piece is actually dance or something else!

It is clear to me that the realities of the progress and development of the performing arts -with a focus on intersectionality- is far beyond the development of the cultural policy and its funding system.

Funding systems should be designed to adapt to the growing diasporic realities and transcultural aesthetics. But when this does not happen, the very funding system that is supposed to support the marginalised arts and practises, ends by becoming a factor in the decline of certain performance cultures and contributions, due to funding policies, and the stagnation of cultural pedagogy and knowledge, leading to an erasure of specific styles and forms of theatrical creativity, and hence disrupting the continuity and justice of the history of performance in its time and place.

3- The tactics and tools that exist between the theatre artists in Berlin prove that there is a huge gap between the realities of the performing arts and the governmental cultural policy with its funding tools. Here we deal with a perspective on how artists organise and mobilise in response to systemic challenges. By examining the community initiatives created by independent artists, we can become aware of the effect of the funding injustices, and the failures of cultural policy, on the very lives of the independent artists. Here the effects go beyond the strategic erasure of artistic styles, the increase of liquidation, and the systematic exclusions due to competition, and go to impact the direct livelihood of artists who are everywhere a social minority but -as well- a necessity for social fabric cohesion, public expression and community building. Since December 2023, independent performing artists started to organise themselves, creating public protests and demonstrations, in order to oppose to the governmental cuts in culture funding, and therefore contribute politically to changing the system, and to employing solidarity and empathy as a path to social/cultural justice. The biggest protest that took place in front of the parliament included around 5000 protesters/artists, in a first of its kind gathering that showcased a historical victory of solidarity, ability to take political action, possibility to self-organise and mobilise. This is not a small victory in any sense, as it stands defiantly in the face to exclusion, competition, and all the attempts towards polarisation within the artistic sector. From that moment on, several petitions have be written and submitted to the government and the parliament. Several arts organisation have created committees and think-tanks to brainstorm strategies of repair.

The manifestos continue being published every few month, conferences keep being organised in public spaces to discuss collective actions and to put pressure towards initiating cultural justice and equity. The independent performing arts scene specifically in Berlin

starts to engage politically and to assume responsibility for repairing its own cultural policy. May be this is also an opportunity to reflect on how vulnerable we become as artists when we are taught to rely all the time on state funding. It is a a moment to stop and question what kind of pedagogy does it implement in our thinking. It definitely creates a long term expectation, which then becomes broken when the state policy suddenly withdraws its promises. It definitely teaches the artists gradually to give up their own community support, the services and in-kind support, and replace the community solidarity with the competition over cash. And gradually we lose our community skills , and become totally domesticated. We learn to adapt our creativity to what is more in vogue, and we accommodate the language and the vocabulary of the funding system. We spend long days and weeks and months as grant-writers, we move away from our studio practise, and our imaginations is taught to shrink to make space for negotiation skills when speaking to the funders. May be this is also an opportunity to become self-critical in relation to how much concession and compromise we are willing to make in order to create our art, to the extent that our behaviour may even become contradictory with the kind of art we want to create. May be it is a chance also to look back and examine how cultural funding has been operating in the last decades, or at least since the unification of Germany. Is there a pattern? How to analyse it and how to cut through it and disrupt it.

This moment invites us to remember Augusto Boal and Paulo Freire with his foundational text from the 1970's "The Pedagogy of the Oppressed", where he shed light on the tactics of the oppression and the tactics of the liberation. And this extremely impacted the methodology of Boal with his "Theatre of the Oppressed". The oppressive systems will always create divide, will always work to destroy empathy, unity and compassion. And for the liberation, we should work towards creating unity, human bonding and compassion. Artists in Germany, and globally, are now faced with a mission of survival, yet it is also a mission of cultural and socio-political justice. Because all sectors of society are connected, and because artists are also -and primarily citizens- every action taken towards change and repair will be an action with an overall socio-political benefit.

I believe this process will be long, and may even result in minimal change, however it is in itself a giant step forward as it fuses the creative rights with human rights, and it shows how injustices/bias can harm the growth and health of the creative sector, but they can also trigger a new chapter of revolt within the artists' circles. There the boundaries between artistic creation and the organisation of a protest start to fade away, while the political action itself becomes an act of creative survival, an act of protecting the independent performing arts, an act of acknowledging democracy and public expression, and an act of opposition to the current governmental policies.

The protest and demonstrations created by the artists in Berlin are also performative acts, for it must be different to protest and to demonstrate if you are a performance artist, your tools are different, and your connection to the gathering and to collective expression are different: it is a new path to those artists to experience what they have been hearing about and labelling as "Arab Spring", it is a chance for them to experience a protest as a performance, and performance as a protest, and to experiment -under oppression and need- with the choreography of political protest.

Nora Amin

Nora Amin is an established international scholar working in the intersections between the performing arts, cultural policy and socio-political movements of protest. She completed her PhD at Hildesheim university, Germany. She is also a renowned theatre maker and choreographer who is specialised in interactive and participatory performance/rituals. She has contributed to major academic publication and is widely acknowledged for her last two authored books published by MSB Matthes & Seitz (Berlin), Weiblichkeit im Aufbruch (2018) and Tanz der Verfolgten (2021). She was also the founder of the biggest movement of theatre for change in the Arab region, the Arab Network of the nation-wide Egyptian Project for Theatre of the Oppressed (2011-2018) (…)

Le financement des théâtres en URSS-Russie (1917-2022) :

De la nationalisation à la quête de mécénat



Marie-Christine AUTANT-MATHIEU

RÉSUMÉS :

L'histoire des théâtres russes est indissociable de la manière dont ils ont été financés, par l'argent public ou par l'argent privé. De la révolution d'Octobre 1917 à l'entrée en économie de guerre en février 2022, l'art dramatique, l'opéra et le ballet ont tantôt servi d'instruments de propagande idéologique, tantôt fonctionné comme de véritables entreprises culturelles soumises aux lois du marché. Je montrerai dans cette communication comment les modes de financement ont façonné la création artistique, en suivant quatre grandes périodes : la mise en place et la consolidation de l'appareil soviétique (1917-1953) ; la libéralisation relative du dégel puis de la stagnation (1953-1985) ; le passage au capitalisme après l'effondrement de l'URSS (1985-2000) ; enfin la reprise en main autoritaire, qui s'accompagne d'une modernisation des mécanismes de subvention (2000-2022). Une constante se dégage de ces modèles successifs : jamais le théâtre russe n'a pu vivre de sa seule billetterie. Il a toujours eu besoin de l'État, et celui-ci a tiré parti de cette dépendance pour imposer ses modes de gestion, de surveillance et de censure, avec plus ou moins de brutalité selon les époques. Dotations, censure économique, mécénat d'entreprise : chacun de ces mécanismes montre à sa façon la tension entre liberté de création et dépendance financière.

لا ينفصل تاريخ المسارح الروسية عن الكيفية التي جرى بها تمويلها، سواء من المال العمومي أو من مصادر التمويل الخاص. فمنذ ثورة أكتوبر 1917 إلى دخول روسيا مرحلة اقتصاد الحرب في فبراير 2022، تراوح موقع الفن الدرامي والأوبرا والباليه بين توظيفها أدواتٍ للدعاية الأيديولوجية وتحولها إلى مؤسسات ثقافية فعلية تخضع لقوانين السوق. وسأبيّن في هذه المداخلة كيف أسهمت أنماط التمويل في تشكيل الإبداع الفني من خلال تتبّع أربع مراحل تاريخية كبرى: إرساء الجهاز السوفياتي وترسيخ دعائمه (1917–1953)؛ والانفتاح النسبي خلال مرحلة الذوبان، ثم مرحلة الركود (1953–1985)؛ والانتقال إلى الرأسمالية إثر انهيار الاتحاد السوفياتي (1985–2000)؛ وأخيراً عودة القبضة السلطوية، التي ترافقت مع تحديث آليات الإعانات والدعم (2000–2022). وتكشف هذه النماذج المتعاقبة عن ثابت أساسي، وهو أن المسرح الروسي لم يستطع، في أي مرحلة، أن يعتمد على مداخيل شباك التذاكر وحدها. فقد ظل في حاجة دائمة إلى الدولة، التي استغلت هذا الارتهان لفرض أساليبها في الإدارة والرقابة والإشراف، وممارسة الرقابة على الإنتاج الفني، بدرجات متفاوتة من الشدة وفقاً لكل مرحلة تاريخية. وتكشف آليات التمويل المختلفة، من المخصصات المالية والرقابة الاقتصادية إلى رعاية الشركات، كلٌّ بطريقته، عن التوتر القائم بين حرية الإبداع والتبعية المالية.

The history of Russian theater is inseparable from the ways in which it has been financed—whether through public or private funds. From the October Revolution of 1917 to the shift toward a war economy in February 2022, drama, opera, and ballet have at times served as instruments of ideological

propaganda, and at other times functioned as genuine cultural enterprises subject to market forces. In this presentation, I will examine how various funding models have shaped artistic creation, tracing four major periods: the establishment and consolidation of the Soviet apparatus (1917–1953); the relative liberalization during the "Thaw" and the subsequent era of "Stagnation" (1953–1985); the transition to capitalism following the collapse of the USSR (1985–2000); and, finally, the return to authoritarian control, accompanied by the modernization of subsidy mechanisms (2000–2022). One constant emerges across these successive models: Russian theater has never been able to sustain itself solely through box-office revenue. It has always relied on the State, which in turn leveraged this dependency to impose its own methods of management, oversight, and censorship—with varying degrees of brutality depending on the era. Whether through state grants, economic censorship, or corporate patronage, each of these mechanisms illustrates the inherent tension between creative freedom and financial dependence.

Le financement des théâtres en URSS-Russie (1917-2022) :

De la nationalisation à la quête de mécénat

MARIE-CHRISTINE AUTANT-MATHIEU

L'histoire des théâtres russes est indissociable de la manière dont ils ont été financés. De la révolution d'Octobre 1917 à l'entrée en économie de guerre en février 2022, les arts du spectacle (art dramatique, opéra, ballet) ont été financés tantôt par l'argent public – et ils ont servi d'instruments de propagande idéologique–, tantôt par l'argent privé –et ils ont fonctionné comme de véritables entreprises culturelles soumises aux lois du marché.

Je montrerai dans cette communication comment les modes de financement ont façonné la création artistique, en suivant quatre grandes périodes :

– la mise en place et la consolidation de l'appareil soviétique (de Lénine à Staline : 1917-1953) ;
– les années 1953-1991 qui se découpent de la façon suivante : libéralisation relative du dégel (1953-1964), puis stagnation (1964-1985), suivie par les années Gorbatchev qui ouvrent la voie à la perestroïka (1985 à 1991) ;
– la chute de l'URSS (1991) et le passage au capitalisme sauvage (1991-2000) ;
– enfin la reprise en main autoritaire qui s'accompagne d'une modernisation des mécanismes de subvention (2000-2022).

Une constante se dégage de ces modèles successifs : jamais le théâtre russe n'a pu vivre de sa seule billetterie. Il a toujours eu besoin de l'État, et celui-ci a tiré parti de cette dépendance pour imposer ses modes de gestion, de surveillance et de censure, avec plus ou moins de brutalité selon les époques. Dotations, censure économique, mécénat d'entreprise : chacun de ces mécanismes montre à sa façon la tension entre liberté de création et dépendance financière.

La nationalisation et la mise en place du système théâtral soviétique (1917-1953)

Dès l'arrivée des Bolcheviks au pouvoir en octobre 1917, le paysage théâtral se transforme de fond en comble. Dès le 26 août 1919, Lénine signe un décret de nationalisation, présenté comme une « réunification des affaires théâtrales » : les salles, les biens et les troupes passent sous la tutelle d'un organisme unique, le Commissariat du peuple à l'instruction publique[1]. Pendant le communisme de guerre (la guerre civile dure de 1918-1921), tout financement privé est aboli. Les théâtres académiques, tels le Bolchoï (à Moscou) ou le Mariinski (à Pétrograd[2]), reçoivent des dotations, versées en nature ou en monnaie dépréciée, en échange de représentations gratuites pour les ouvriers et les soldats de l'Armée rouge. Les budgets sont chaotiques, calés sur la survie du nouvel État.

Cette réunification- centralisation a pour but de faire du théâtre, longtemps réservé à l'intelligentsia et à l'aristocratie, un outil d'alphabétisation de masse mais aussi d'endoctrinement. Faute de moyens, les artistes doivent inventer un type de jeu et une mise en scène "pauvres" (Grotowski reprendra et aménagera le concept dans un texte fameux en 1968), avec des costumes et des scénographies réduits à l'essentiel, ce qui, paradoxalement, nourrit l'inventivité de l'avant-garde théâtrale.

Pour lutter contre l'asphyxie économique, Lénine rétablit en 1921, avec la NEP (Nouvelle politique économique), un capitalisme privé limité. Les théâtres obtiennent une certaine responsabilité et autonomie comptables grâce au *khozraschet*[3] car l'État cesse de verser des subventions globales et attend d'eux qu'ils couvrent une partie de leurs dépenses grâce à la vente de billets. Investisseurs privés et entrepreneurs de spectacles réapparaissent, et avec eux une esthétique de divertissement, commerciale, destinée à séduire les nouveaux riches soviétiques. Mais les grands théâtres d'État, jugés essentiels à l'éducation culturelle, restent fortement subventionnés. Si les petites compagnies qui restent expérimentales se battent pour survivre, beaucoup se tournent vers le vaudeville ou le mélodrame pour remplir leurs caisses, au risque d'attirer les foudres des idéologues du Parti, qui dénoncent une dérive « bourgeoise ».

Avec la fin de la NEP et le lancement des plans quinquennaux par Staline (1929-1953), le financement des théâtres est entièrement intégré à l'économie planifiée. Le Comité d'État pour les affaires artistiques, créé au milieu des années 1930, centralise les budgets de toutes les institutions culturelles du pays. L'argent est désormais conditionné à l'adhésion à une méthode de création unique, le réalisme socialiste, qui impose à tous les arts trois exigences : la *partiinost'* : toute œuvre d'art doit refléter l'esprit et les intérêts du Parti communiste ; la *narodnost'* : l'oeuvre doit être accessible au peuple et se mettre à son service ; l'*ideïnost'* : toute œuvre doit être guidée par l'idéologie marxiste-léniniste afin de montrer l'émancipation du prolétariat et la formation d'un Homme nouveau.

Prisonniers d'un écheveau de consignes administratives et idéologiques, les directeurs de théâtre deviennent des fonctionnaires. Le financement s'accompagne d'une surveillance policière : un quota idéologique non respecté ou un budget dépassé peuvent valoir une accusation de sabotage économique ou de formalisme (en cas de goût pour les expérimentations non réalistes, esthétisantes, jugées « bourgeoises »), et entraîner la condamnation au Goulag[4]. En contrepartie, un système de prix et de gratifications d'État, comme les prix Staline, récompense, en roubles et en avantages, les artistes alignés sur la ligne du Parti.

Le paradoxe est frappant. L'État surveille, contrôle et punit les artistes déviants, mais paye les salaires, les frais de productions et fait aussi construire, dans toute l'URSS, de nombreux théâtres, souvent monumentaux, pour se doter d'un réseau national homogène.

Du Dégel à la stagnation : des contrôles qui persistent malgré quelques périodes de répit (1953-1985)

La mort de Staline en 1953 marque une accalmie dans la répression. Sous Nikita Khrouchtchev (1953-1964) le financement des théâtres reste étatique et centralisé, mais les critères d'attribution des fonds s'assouplissent un peu, et les directeurs artistiques retrouvent une certaine marge de manœuvre. A cette époque se forment de nouveaux théâtres, comme le Sovremennik (Le Contemporain) en 1956, issu d'une initiative collective de jeunes comé-

diens qui veulent renouer avec un réalisme humaniste dont ils voient les racines dans l'héritage du Théâtre d'Art de Moscou et du Système de Stanislavski, ou la Taganka en 1964, qui deviendra, sous la direction de Iouri Lioubimov, un foyer de sédition larvée. L'ouverture sur l'Occident s'amorce avec les tournées à l'étranger : en pleine guerre froide, l'Union soviétique utilise le théâtre (ainsi que le ballet et le cirque) comme des instruments de *soft power*. Le Bolchoï et le Kirov (l'ancien Mariinsky soviétisé[5]) reçoivent d'énormes budgets pour briller sur les scènes occidentales et rapportent en retour des devises à l'État (mais les artistes n'en touchent qu'une infime part, sous forme de primes..).

Sous Léonid Brejnev (1964-1985), le système entre dans une phase qualifiée de stagnation. Chaque théâtre reste rangé dans une catégorie : fédérale (URSS), républicaine (Russie, Géorgie, Ukraine, Biélorussie, etc.) ou municipale (Moscou, Leningrad…), et ce classement décide mécaniquement du montant de la subvention annuelle, de la grille salariale des comédiens et du nombre de productions à fournir chaque année. Les billets restent à bas prix, ils sont subventionnés à 70 ou 80 % par l'État pour garantir l'accès de la population à la culture. Mais ce confort financier masque une profonde sclérose : la rigidité des plans budgétaires pluriannuels freine les innovations techniques. Pour contourner la censure économique et pallier le manque de matériel, une économie parallèle se met en place. Les théâtres s'échangent des combines et font circuler au marché noir, hors des circuits officiels de la planification, des décors, des costumes et toutes sortes de matériels manquants à cause des pénuries chroniques.

La transition : de la perestroïka (1985-1991) au capitalisme sauvage (1991-2000)

Avec l'arrivée de Mikhaïl Gorbatchev au pouvoir en 1985, le pays connaît à la fois plus de transparence entre le pouvoir et les citoyens (ce qui se dit en russe *glasnost'*) et une phase de reconstruction (*perestroïka*). En 1987, une réforme majeure de la gestion théâtrale donne aux établissements une autonomie financière qui évoque la période de la NEP. Les directeurs de théâtre peuvent choisir eux-mêmes leur répertoire, fixer les salaires de leurs troupes et garder une bonne part des recettes de leur billetterie. L'État, de son côté, réduit peu à peu son soutien direct et pousse les directeurs à chercher d'autres sources de revenus. Cette transition libérale va de pair av a été rebaptisé en janvier 1935 du nom de Sergueï Kostrikov, dit Kirov, né le 15 mars 1886 à Ourjoum et mort assassiné le 1er décembre 1934 à Léningrad. L'assassinat de ce révolutionnaire bolchevik devenu le « patron » de Leningrad marque le début des procès de Moscou.

a été rebaptisé en janvier 1935 du nom de Sergueï Kostrikov, dit Kirov, né le 15 mars 1886 à Ourjoum et mort assassiné le 1er décembre 1934 à Léningrad. L'assassinat de ce révolutionnaire bolchevik devenu le « patron » de Leningrad marque le début des procès de Moscou.

ec un allègement de la censure idéologique, même si le réalisme socialiste reste officiellement en vigueur, mais elle expose les institutions culturelles aux lois du marché. Pour remplir leurs caisses, les théâtres louent une partie de leurs espaces à des filiales bancaires ou à des casinos, accueillent des événements commerciaux, glissent des publicités dans les programmes et multiplient les tournées à l'étranger pour gagner des devises : c'est un modèle hybride qui se dessine.

La chute de l'Union soviétique en décembre 1991 plonge la Fédération de Russie dans un chaos économique, marqué par une terrible hyperinflation[6]. En valeur réelle, les subventions s'effondrent, elles ne couvrent parfois même plus les salaires de base ni le chauffage des bâtiments historiques. Le théâtre entre dans une crise de survie. Payés en roubles dépréciés, les acteurs quittent le pays ou se tournent vers la télévision et le cinéma commercial. C'est pendant cette décennie que renait le mécénat privé, mais sous une forme oligarchique (des hommes d'affaires qui se sont enrichis en pillant l'industrie soviétique investissent dans l'art afin d'accroitre leur pouvoir, leur influence et leurs privilèges) – très différent du mécénat d'art d'avant la Révolution[7]. Les nouvelles banques privées et les magnats de l'énergie (gaz, pétrole) se mettent à parrainer de grands théâtres ou des festivals, comme le Festival Tchekhov ou le Masque d'or, pour se donner une bonne image. Comme le système fiscal de l'époque n'encourage pas les dons, ce financement reste instable, opaque et concentré sur quelques institutions de prestige à Moscou et à Saint-Pétersbourg, tandis que les théâtres de province sont laissés à l'abandon.

La modernisation et la restructuration autoritaire (2000-2022)

Quand Vladimir Poutine arrive au pouvoir en 2000, la flambée des prix du pétrole permet à l'État de reconstituer massivement ses capitaux. Le gouvernement investit dans la culture pour restaurer la fierté nationale, sérieusement écornée depuis la fin de l'URSS et la crise socio-économique qui l'a suivie. Les théâtres anciens et prestigieux, comme le Bolchoï, le Théâtre d'Art ou le Maly, obtiennent le statut de patrimoine national, qui leur assure des subventions présidentielles directes. La valorisation du patrimoine donne lieu à de grandes rénovations architecturales, comme le chantier titanesque du Bolchoï, qui coûtera plus de vingt milliards de roubles (500 millions d'euros) et sera financé par le budget fédéral.

Le modèle évolue vers un partenariat public-privé plus élaboré. La loi sur le mécénat est modifiée et de grandes sociétés d'État, comme Gazprom, Sberbank ou la Banque de commerce extérieur reçoivent du Kremlin l'ordre informel de soutenir activement les grandes institutions théâtrales. Cet afflux d'argent public et d'argent d'entreprise permet au théâtre russe de s'épanouir : les créations se diversifient et se multiplient, les troupes voyagent, les compagnies invitent les grands metteurs en scène internationaux, qui apportent avec eux les formes d'avant-garde, postdramatiques ou postmodernes. Les bâtiments sont modernisés pour suivre les évolutions technologiques.

La loi de mai 2010 et la définition de « missions d'Etat »

Mais, le 8 mai 2010, une loi fédérale (n° 83-FZ) change le statut juridique et financier des institutions publiques russes, théâtres compris. Avant cette date, l'État russe finançait les théâtres selon une logique de budget de fonctionnement global visant à couvrir l'ensemble des charges, salaires et infrastructures. La loi 83-FZ abolit ce système. Elle introduit l'idée d'une autonomie managériale accrue (*po**vy**šennaja upravl**en**českaja avto**no**mija*) et répartit les théâtres d'État en trois catégories.

– Les établissements *autonomes* jouissent de la plus grande souplesse : ils gèrent leurs revenus extrabudgétaires et disposent d'une large liberté financière.
– Les établissements budgétaires (*bjuščetnye*) de type nouveau, à la différence des anciennes structures budgétaires où l'État dictait chaque ligne de dépense, reçoivent une

subvention globale pour remplir une mission d'État (*goszadanie*) et peuvent conserver et réinvestir les revenus de leurs activités commerciales.

– Quant aux établissements publics (*kazennye*), ils restent soumis au contrôle financier traditionnel de l'État, le plus strict des trois.

La loi fait passer le financement d'un modèle purement administratif à une logique de performance, qui pousse à l'autofinancement. L'objectif principal est de réduire les dépenses publiques directes en incitant les institutions culturelles à l'autonomie financière. Elle change la façon dont les théâtres reçoivent leurs subventions.

Dans les deux premiers cas, l'État ne subventionne plus une structure dans sa globalité, il finance une mission d'État définie par des indicateurs chiffrés définis d'avance : comme le nombre annuel de représentations et de créations, le taux de remplissage, la productivité du personnel ou le plafond des dépenses administratives. La mission publique définit les *services culturels* que le théâtre doit fournir, en fonction du choix du répertoire, de sa qualité artistique, de son accessibilité et des résultats obtenus, avec des indicateurs de résultats, des normes de financement et des modalités de contrôle. La réforme apporte avec elle un vocabulaire valorisant l'efficacité, la qualité du service, les résultats. Le théâtre devient un prestataire de services culturels, jugé sur sa capacité à atteindre des objectifs chiffrés. Cette réforme appelle deux remarques :

D'une part, pour les historiens et les spécialistes de l'économie russe-soviétique, ces indicateurs présentés comme novateurs reprennent, en réalité, les objectifs fixés autrefois par le plan dans le cadre du *goszakaz* et s'inspirent du *khozraschet*, introduit sous la NEP. Les nouveaux gestionnaires ont juste actualisé le vocabulaire en utilisant des termes de management. Cette continuité historique reste occultée alors qu'elle structure en profondeur les pratiques actuelles[8].

D'autre part, la nouvelle loi fait naître une tension entre l'État, qui veut des critères objectifs pour justifier ses subventions, et les artistes qui refusent qu'on évalue l'art en chiffres. Si la réforme encourage une gestion plus rigoureuse et plus transparente, elle inquiète le milieu artistique qui constate que la rentabilité commerciale passe avant l'expérimentation et l'audace créatrice : en effet, les théâtres s'engagent dans des stratégies de marketing agressives et diversifient leurs revenus avec des produits dérivés, des loges privatives VIP ou des partenariats médiatiques. Cette nouvelle donne favorise les théâtres de divertissement, à vocation commerciale, et fragilise le théâtre de recherche et les petites structures régionales. En outre, avec le durcissement du régime, à partir des années 2010, la dépendance envers la « commande d'État » est devenue un puissant levier de pression politique et d'incitation au conformisme idéologique pour obtenir les budgets[9].

Le financement comme arme de contrôle politique

Après le retour de Vladimir Poutine à la présidence en 2012, suivi par l'annexion de la Crimée en 2014, le ministère de la Culture, dirigé par Vladimir Medinski, se met à utiliser ouvertement le levier financier pour imposer un programme idéologique conservateur. Les subventions ne dépendent plus seulement de critères artistiques ou de fréquentation, mais de la conformité des œuvres aux valeurs spirituelles et morales qui sont considérées comme

traditionnelles. Les théâtres qui s'écartent de cette ligne voient leur budget coupé ou font l'objet d'audits financiers ciblés.

L'affaire Kirill Serebrennikov, metteur en scène d'avant-garde et directeur du Centre Gogol de Moscou, en est l'illustration la plus frappante. En 2017, il est arrêté et accusé d'avoir détourné les fonds publics alloués à son projet artistique novateur Plateforme. Largement perçue comme politique par la communauté internationale, l'affaire envoie un message très clair à tout le monde artistique : accepter l'argent de l'État, c'est s'engager à une loyauté politique absolue, sous peine de poursuites pénales appuyées sur de prétendues irrégularités comptables.

L'invasion de l'Ukraine par la Russie en février 2022 a bouleversé l'économie du théâtre. Les sanctions internationales ont entraîné le départ des sponsors étrangers et de nombreuses entreprises occidentales qui soutenaient les festivals russes. L'État lui-même a réduit les budgets, à mesure que les dépenses militaires augmentaient. La loyauté est désormais exigée de tous : les directeurs artistiques et les dramaturges qui avaient exprimé la moindre réserve face à « l'opération militaire spéciale » (l'expression est obligatoire : le terme de « guerre » est passible de peine de prison) ont été limogés, poussés à la démission ou remplacés par des personnalités alignées sur le Kremlin. Le Centre Gogol a été dissous par la mairie de Moscou l'été 2022. Les lois de mars 2022 punissant le discrédit des forces armées et la diffusion de fausses informations ont fait basculer le théâtre dans le domaine du droit pénal.

L'arrestation en 2023, puis la condamnation en 2024 à six ans de prison de la metteuse en scène Evguénia Berkovitch et de la dramaturge Svetlana Petriïtchouk ont marqué un tournant. Leur spectacle *Finist, clair faucon*, pourtant couronné en 2022 par le prestigieux Masque d'or, prix national, a été accusé de justifier le terrorisme, alors qu'il le dénonçait au contraire. Ce verdict a servi d'avertissement à toute la profession. Un système de délation (spectateurs ultranationalistes, collègues rivaux, ligues religieuses) surveille désormais les programmations et les réseaux sociaux des artistes. Le budget de la culture est réorienté vers des productions patriotiques, ce qui met fin à l'ouverture internationale et rétablit un contrôle idéologique et financier total, qui rappelle les pires heures de la période stalinienne.

Conclusion

En un peu plus d'un siècle, le financement des théâtres russes a suivi une trajectoire en dents de scie : de la nationalisation totale de 1919 à l'économie de marché de la NEP, de la planification stalinienne ultra-rigide à la liberté chaotique et destructrice des années 1990, pour aboutir à un modèle hybride sous Vladimir Poutine. Ce système allie des techniques de management capitaliste moderne à une dépendance politique envers le pouvoir central. Depuis 2010, il repose sur une logique de missions publiques, de normes et d'indicateurs. Il a permis une certaine stabilisation, mais il reste marqué par de profondes contradictions entre logique artistique et logique administrative, que la crise du COVID a mises en évidence. La réforme n'a pas vraiment rompu avec le passé soviétique, elle a simplement modernisé la forme d'un système qui, dans son essence, continue de reposer sur la régulation quantitative.

En dehors des trois catégories de théâtres qui reçoivent un mode de subventionnement différent selon qu'ils sont autonomes, budgétaires ou publics, il existe de petites structures

autofinancées et donc en principe indépendantes. Face à un environnement particulièrement hostile depuis le début des années 2020 (conflit ukrainien, durcissement du contrôle étatique, répression des voix dissidentes) ces petites compagnies continuent prudemment de créer, pour un petit public d'amis dans une ambiance de soutien communautaire, mais leur survie reste précaire (les pressions qui pèsent sur les SOSO Daughters ou Teatr.doc en sont la preuve)

Malgré les tentatives répétées d'introduire du mécénat privé et des réformes de marché, le théâtre russe, largement subventionné, reste une affaire d'État.

Bibliographie sélective

Морозова, Д. В. (2022), *Театр и государство: экономические обоснования субсидирования* (Morozova, D.V., Le Théâtre et l'État : les fondements économiques du financement), Москва, Мир науки.

Орлов, Ю. М. (1998), *Экономика и организация театрального дела в СССР* (Orlov Ju. M., Économie et organisation de l'activité théâtrale en URSS), Москва, ГИТИС.

Отан-Матье (Autant-Mathieu), М.-К. (2023), Финансовые и административные изменения в Московском Художественном театре (1917–1938) (Le financement et les mutations administratives du Théâtre d'Art de Moscou (1917-1938)), *Codex manuscriptus*, № 4.

Российский институт театрального искусства – ГИТИС (2018), *Справка о финансировании театрального дела в России с 1756 по 2018 год* (Institut russe d'art du théâtre, Indicateur du financement de l'activité théâtrale en Russie de 1756 à 2018), Москва, ГИТИС.

Музычук, В. Ю. (2019), Финансирование культуры в России: шаг вперед и два шага назад (Muzytchouk V. Ju., Le Financement de la culture en Russie : un pas en avant, deux pas en arrière), *Журнал Новой экономической ассоциации*, № 1 (41).

NOTES

1. Le Narkompros. Il fut dirigé par Anatoli Lounatcharski, un Bolchevik très cultivé et très ancré dans les milieux artistiques et littéraires (grand politicien, il est aussi romancier et dramaturge). Il va protéger, jusqu'à son départ forcé en 1929, les artistes et les institutions de l'Ancien Régime que la gauche révolutionnaire veut liquider.
2. Saint-Pétersbourg a été rebaptisée en 1914 Petrograd, puis en 1924 Léningrad, avant de reprendre son nom initial en 1991.
3. Littéralement « calcul économique » : ce mode de gestion, qui donnait aux entreprises d'État une autonomie financière relative, visait à stimuler la rentabilité et la responsabilité commerciale au sein d'une économie planifiée et nationalisée. L'entreprise avait une personnalité morale, gérait son bilan comptable et disposait d'un compte courant à la banque d'État. Elle devait couvrir ses coûts de production courants, grâce à la vente des billets et pouvait conserver une partie des bénéfices réalisés au-delà des objectifs prévus pour alimenter des fonds spécifiques (primes, modernisation des équipements).
4. *Glavnoïe Oupravlenie Laguereï* : Direction générale des camps.
5. Il a été rebaptisé en janvier 1935 du nom de Sergueï Kostrikov, dit Kirov, né le 15 mars 1886 à Ourjoum et mort assassiné le 1er décembre 1934 à Léningrad. L'assassinat de ce révolutionnaire bolchevik devenu le « patron » de Leningrad marque le début des procès de Moscou.
6. C'est-à C'est-à-dire un taux d'inflation qui dépasse 50 % par mois, ce qui équivaut à un taux annualisé de plus de 13 000 %.
7. Les mécènes d'avant la Révolution, comme Morozov, Tretiakov ou Chtchoukine, agissaient par philanthropie et par souci de valorisation et de préservation du patrimoine culturel. Leur soutien financier ne menaçait pas la liberté créatrice (ils soutenaient les artistes dont ils appréciaient le talent). Il n'en va de même pour les oligarques : ceux-ci créent des infrastructures culturelles qui les dotent d'un pouvoir économique et géopolitique, tout en leur permettant de blanchir leur réputation (*artwashing*). Les œuvres leur servent d'outils de propagande indirecte ou de vitrine pour leurs intérêts privés.
8. Le ministère de la Culture contrôle l'exécution des missions et peut réviser les indicateurs ou les subventions. Mais il n'a pas la maîtrise complète du financement : comme à l'époque soviétique, le ministère des Finances reste l'acteur décisif.
9. Les nouvelles normes sont souvent interprétées différemment selon les régions et les administrations. Elles ne tiennent pas compte des différences entre les théâtres (taille, genre, implantation, mission sociale) et reproduisent des logiques héritées du passé soviétique comme la priorité donnée au quantitatif, ce qui crée une relative hétérogénéité et une insécurité juridique. Entre 2010 et 2015, les missions publiques se mettent progressivement en place. Les théâtres s'habituent à un nouveau vocabulaire administratif, à de nouvelles méthodes de calcul. Ils apprennent à documenter leur activité, à produire des rapports et à justifier leurs dépenses. À partir de 2016, les méthodes de calcul se stabilisent. Les administrations régio-

nales adoptent des modèles plus homogènes et les théâtres s'adaptent à la logique des indicateurs. Plusieurs problèmes demeurent cependant : les normes ne conviennent pas à la diversité des théâtres, les indicateurs ne disent rien de la qualité artistique, et l'on incite les théâtres à multiplier les représentations plutôt qu'à investir dans des productions ambitieuses. La pandémie de COVID-19 (2020-2021) dérègle le système : les théâtres ne peuvent plus atteindre les indicateurs (nombre de spectacles, nombre de spectateurs, montant des recettes). La crise révèle la fragilité d'un modèle fondé sur des indicateurs quantitatifs et dépourvu de toute souplesse.

Marie-Christine AUTANT-MATHIEU

- Directrice de recherche émérite CNRS et d' Eur'ORBEM (CNRS/Sorbonne Université)
- Elle est la plus importante des spécialistes du théâtre russe en France. Ses recherches tournent, essentiellement, autour de : L'histoire du théâtre russe et soviétique (fin XIXe-XXIes.); Les transferts culturels dans le domaine de la pratique théâtrale et de la théorie du jeu ; Les mouvements d'écriture dramatique russes; Le Théâtre d'Art de Moscou.

« Le financement du théâtre en Algérie et en France :

Différences et enjeux »



Slimane BENAISSA

RÉSUMÉS :

Ma conférence partira de mettre en parallèle les transformations politiques de la société algérienne et l'évolution des modes de financement du théâtre. Dès l'indépendance, l'Algérie fut confrontée à deux choix opposés du point de vue idéologique : comment, à partir des valeurs traditionnelles, construire un socialisme conforme à l'idéologie arabo-musulmane d'un côté, et comment décoller économiquement grâce à une industrialisation moderne à l'Occidentale de l'autre ? Tel était le dilemme. (…) A l'indépendance en 1962, l'Algérie a hérité de plusieurs infrastructures culturelles dont elle a pris en main la gestion. Adoptant l'option du socialisme, l'État algérien a procédé, dès 1963, à la nationalisation de l'ancien Opéra d'Alger. Il en découlera la création du Théâtre national algérien (TNA), pour lequel un statut spécial le régissant a été conçu (…), il contrôle tous les théâtres. Et surtout leur financement. En 1970, dans l'enthousiasme de la « révolution culturelle », deux ordonnances portant organisation du TNA et des Théâtres régionaux (TR) avaient redéfini le statut des théâtres publics. Les théâtres régionaux ont pris leur autonomie du Théâtre national.

تنطلق مداخلتي من وضع التحولات السياسية التي عرفها المجتمع الجزائري في موازاة تطور أنماط تمويل المسرح، بغية استجلاء العلاقة بين المسارين. فمنذ الاستقلال، وجدت الجزائر نفسها أمام خيارين متعارضين من الناحية الأيديولوجية: كيف يمكن، من جهة، بناء نموذج اشتراكي يستند إلى القيم التقليدية ويتوافق مع المرجعية الأيديولوجية العربية الإسلامية؟ وكيف يمكن، من جهة أخرى، تحقيق الإقلاع الاقتصادي من خلال التصنيع الحديث وفق النموذج الغربي؟ تلك كانت المعضلة. كيف يمكن التغيير دون فقدان الهوية؟ وإلى أي مدى يمكن الاستفادة من مزايا الثقافة الغربية والصناعية دون الوقوع في الاغتراب الثقافي؟ وهكذا، اكتسبت المسألة الثقافية، منذ الاستقلال، أهمية بالغة الحدة داخل المجتمع الجزائري. عند استقلال الجزائر سنة 1962، ورثت البلاد عدداً من المنشآت والبنى التحتية الثقافية، وتولت الإشراف على إدارتها. ومع تبنّي الدولة الجزائرية الخيار الاشتراكي، شرعت منذ سنة 1963 في تأميم دار الأوبرا القديمة بالجزائر العاصمة. وقد أفضى ذلك إلى تأسيس المسرح الوطني الجزائري (TNA)، ووضع نظام قانوني خاص ينظم عمله (...). وأصبح هذا المسرح يتولى الإشراف على جميع المسارح، ولا سيما تمويلها. وفي سنة 1970، وفي خضم الحماس الذي رافق ما عُرف بـ«الثورة الثقافية»، أعادت أمران تنظيميان يتعلقان بالمسرح الوطني الجزائري والمسارح الجهوية (TR) تحديد الوضع القانوني للمسارح العمومية. وبموجب ذلك، حصلت المسارح الجهوية على استقلاليتها عن المسرح الوطني

My lecture will draw a parallel between the political transformations of Algerian society and the evolution of the methods used to finance theater. Upon gaining independence, Algeria was confronted with two ideologically opposing choices: how to build a form of socialism rooted in traditional values—consistent with an Arab-Muslim ideology—while simultaneously achieving economic takeoff through modern, Western-style industrialization? Such was the dilemma. (…)

At the time of independence in 1962, Algeria inherited several cultural infrastructures, the management of which it subsequently assumed. Opting for socialism, the Algerian state nationalized the former Algiers Opera in 1963. This led to the creation of the Algerian National Theater (TNA), for which a specific governing statute was devised (…); it exercised control over all theaters—and, most importantly, their funding. In 1970, amidst the enthusiasm of the "cultural revolution," two ordinances concerning the organization of the TNA and the Regional Theaters (TR) redefined the status of public theaters. The regional theaters subsequently gained autonomy from the National Theater.

« Le financement du théâtre en Algérie et en France :

Différences et enjeux »

SLIMANE BENAISSA

Avant-propos

Avant d'aborder la question du financement du théâtre, il est important de définir à quel moment une société éprouve le besoin d'art et quelle place elle accorde à la culture. Ibn Khaldoun, dès le XIVe siècle, écrit : **« فخشونة البداوة قبل رقّة الحضارة »** *« La rudesse de la vie bédouine précède la délicatesse de la civilisation »*.

Il dit aussi : **« في أن الصنائع إنما تكمل بكمال العمران الحضري وكثرته »** *« Les arts et les métiers ne peuvent atteindre leur plein développement qu'avec l'accomplissement et l'extension de la civilisation urbaine. »* Il explique que tant qu'une société doit consacrer l'essentiel de son énergie à se nourrir, se protéger et assurer sa survie, elle demeure enfermée dans le **ضروري**, le nécessaire. Ce n'est qu'une fois ces besoins satisfaits que l'excédent de richesse et de temps peuvent être consacrés à ce qu'il appelle les **الكمالات**, c'est-à-dire : les sciences, les métiers élaborés, la pensée et les arts.

En 1945, à la Libération, en France, la culture relevait encore du ministère de l'Éducation. De Gaulle avait répondu à Malraux, qui insistait sur la nécessité de développer la politique culturelle : « Je n'ai pas besoin de toi maintenant. » Dans la France d'après-guerre, il y avait d'autres urgences et d'autres priorités.

Quand De Gaulle reprit le pouvoir en 1958, il créa le ministère des Arts et Lettres, et appela Malraux comme ministre de la Culture. Le plan *Marshall*, ayant résolu les problèmes du nécessaire, rendit la culture possible.

Ainsi, parler du financement des théâtres revient à définir leur place dans la société qui ne peut être réduite à une question strictement comptable. Derrière les subventions, les budgets, se cachent toujours une conception de la culture, la volonté de l'artiste et la responsabilité de l'État.

Organisation du Théâtre en Algérie

Au moment de l'indépendance, l'Algérie se trouvait dans une situation plus catastrophique que celle de la France en 1945. Elle héritait alors d'une infrastructure coloniale qu'il fallait adapter aux besoins d'une Algérie naissante, encore en quête d'elle-même sur tous les plans, en particulier sur le plan culturel. Le nécessaire manquait partout, dans tous les domaines.

Dans les pays nouvellement indépendants, la culture est le lieu où se concentrent l'ensemble des conflits et des contradictions de la société.

C'est le cas pour l'Algérie où ces conflits se sont dès l'indépendance confrontés aux fluctuations politiques. Au fil des années, les problèmes et les contradictions n'ont cessé de croître : les questions linguistiques étaient mal posées, les séquelles de la guerre de libération persistaient et s'envenimaient, la plus grande confusion régnait entre folklore et arts contemporains, entre culture laïque et culture religieuse, des problèmes auxquels s'ajoutait le manque de structures culturelles.

Une société qui n'est pas inscrite dans un projet culturel, qui n'a pas suffisamment clarifié ses choix ni ses langues, qui n'est pas portée par aucune vision dans laquelle se projeter ne peut espérer un véritable développement culturel. L'artiste a besoin d'un cadre sociétal pour laisser son imagination déborder. Un peintre a besoin d'une toile dans un cadre pour peindre, un homme de théâtre à besoin d'une scène et d'un théâtre pour créer, le photographe d'un appareil photo. L'artiste est au bout de la chaîne de production sociale : pour que lui puisse travailler, il faut que tous les autres aient travaillé à construire le cadre qui rend son travail possible. C'est seulement à cette condition que la société tout entière peut tirer profit et s'enrichir du travail de l'artiste.

Depuis l'indépendance, le cadre institutionnel de la culture et des arts en Algérie a toujours été instable. Le théâtre a dépendu de tutelles successives depuis 1962.

L'évolution des appellations données au ministère de la Culture depuis 1962 sont, à cet égard, l'indice le plus parlant de cette recherche :

1963 : Ministère de l'Éducation nationale.

1964 : Ministère de l'Orientation nationale.

1967-1968 : Ministère de l'Information.

1975- 1981 : Ministère de l'information et de la Culture.

1981 : Secrétariat d'État à la Culture et aux Arts populaires.

1982 : Ministère de la Culture.

1985-1988 : Ministère de la culture et du Tourisme.

1990 : Conseil national de la Culture.

1991 : Ministère de la communication et de la Culture.

1991 : Ministère de la Culture.

1992 : Ministère de la Culture et de la Communication.

1994 : Ministère de la Culture.

1996 : Ministère de la Communication et de la Culture.

2005 : Ministère de la Culture.

2020 : Ministère de la Culture et des Arts.

Ces différentes appellations témoignent d'hésitations, d'une inquiétude peut-être, quant à la place à accorder à la culture, à ce à quoi il fallait la rattacher, et à la crainte d'une autonomisation. Après plusieurs tentatives, la culture et les arts n'ont pu avoir leur propre ministère qu'en 2020. Il aura fallu attendre soixante ans pour qu'ils trouvent leur place légitime dans un « Ministère de la Culture et des Arts ».

A l'inverse, d'autres ministères n'ont pas connu de telles hésitations de nomination ; le ministère du Commerce par exemple, a toujours conservé la même appellation.

Au lendemain de l'indépendance, en 1963, la culture est placée sous l'autorité du ministère de l'Education nationale, tel que le stipule le décret du 8 janvier 1963 portant organisation du théâtre algérien :

Décret n° 63-12 du 8 janvier 1963 portant organisation du théâtre algérien.[1]

Le Chef du Gouvernement, Président du Conseil des ministres,

Vu le décret n° 62-1 du 27 décembre 1962 portant nomination des membres du Gouvernement ; Sur le rapport du ministre de l'éducation nationale,

Décrète Titre I. -Dispositions de caractère général.

Article 1er.- *Le théâtre algérien est un service public national.*

Art. 2.- *Le théâtre algérien dépend de la direction des affaires culturelles du ministère de l'éducation nationale.*

Titre II. - Du théâtre national algérien.

Art. 3*.- Il est créé une troupe nationale dénommée théâtre national algérien (T.N.A.) dépendant de la direction des affaires culturelles du ministère de l'éducation nationale.*

Cette troupe est dirigée - pour une durée de trois ans et administrée pour la même période, par un directeur, un administrateur général et un régisseur général tous trois nommés par arrêté de M. le ministre de l'éducation nationale sur propositions de M. le directeur des affaires culturelles.

Comme on peut le constater, le théâtre national algérien (T.N.A.) n'est en réalité, à ce moment-là, qu'une troupe théâtrale. Cette organisation s'explique par le fait que, durant la guerre d'indépendance, le F.L.N. (Front de Libération nationale) avait constitué une troupe de théâtre chargée de plaider la cause algérienne à travers le monde. Au lendemain de l'indépendance, la préoccupation des autorités était d'attribuer à cette troupe nationale un lieu et un cadre institutionnel. C'est ainsi que fut créé le T.N.A, à Alger : il a permis de loger la troupe et de créer en son sein le C.N.T.A. (Centre national des théâtres algérien), mentionné au titre III du décret :

Titre III. - Du centre national du théâtre algérien.

Art. 4.- *Il est créé un centre national du théâtre algérien (C.N.T.A.) dépendant de la direction des affaires culturelles du ministère de l'éducation nationale.*

Art. 5. *Ce centre a pour objet de définir l'orientation du théâtre, sa propagation au sein des masses et en particulier il a pour mission de favoriser son développement par un travail de prospection, d'études et de sélection des œuvres théâtrales.*

Ainsi, tous les théâtres municipaux du pays ont été placés sous l'autorité du T.N.A. et sous la tutelle du ministère de l'éducation nationale. Une seule subvention est alors octroyée au théâtre national mais il n'y avait aucune activité dans les théâtres municipaux. Ils n'ouvraient leurs portes que lors des tournées du T.N.A., seul théâtre producteur.

À cette époque, le financement était aléatoire. On raconte même que Mohamed Boudia, qui était alors directeur du T.N.A., se rendait tous les mois à la présidence de la République pour récupérer directement chez le Président Ahmed Ben Bella le salaire des travailleurs du T.N.A. pour pouvoir les rémunérer. Il faut préciser qu'à l'époque, les uniques fonds que

possédait l'Algerie était l'argent du FLN, qui était déposé dans un coffre tenu par le président de la République lui-même. Une situation qui dura jusqu'au redressement révolutionnaire de Boumediene en juin 1965.

En juin 1967 se tiennent Les Etat Généraux de la culture, une rencontre au cours de laquelle deux décisions furent prises : l'arabisation de la culture et le rattachement de la culture à la communication en prévision de l'organisation du Festival panafricain de 1969 qui connut un succès mondial. C'est ainsi les affaires culturelles passèrent sous la tutelle du ministère de l'information, comme le mentionne le Journal officiel du 7 novembre 1967 :

MINISTERE DE L'INFORMATION

Décret n° 67-208 du 9 octobre 1967 portant organisation de l'administration centrale du ministère de l'information.

Le Chef du Gouvernement, Président du conseil des ministres,

Sur le rapport du ministre de l'information,

Vu l'ordonnance n° 65-182 du 10 juillet 1965 portant constitution du Gouvernement ;

Vu l'ordonnance n° 66-315 du 22 octobre 1968 portant nomination du ministre de information ; Vu le décret n° 65-203 du 11 août 1965 portant organisation de l'administration centrale du ministère de l'information ;

Décrète :

Article 1er *- Sous l'autorité du ministre de l'information, assisté du secrétaire général, l'administration centrale du ministère de l'information est composée de quatre directions.*

Art. 2. *- L'administration centrale comprend :*

1° la direction de l'information,

2° la direction de la culture populaire et des loisirs,

3° la direction de la documentation et des publications,

4° la direction de l'administration générale.

Après le succès du Festival Panafricain, le ministère de l'Information et de la Culture est officiellement créé en 1970. Et ce fut une année de réformes majeures du théâtre public.

Le T.N.A. devient un Etablissement Public à Caractère Industriel et Commercial (EPIC) par l'ordonnance n°70-38 du 12 juin 1970 portant réorganisation du théâtre national algérien (Journal officiel du 19 juin 1970).

Le statut général des théâtres régionaux est créé, de même qu'un Institut national d'art dramatique et chorégraphique.

L'année 1973 est l'année de la première grande décentralisation théâtrale. Quatre théâtres régionaux sont simultanément créés : ceux d'Annaba, de Constantine, d'Oran et de Sidi Bel Abbes (décrets n°73-71 à 73-74 du 16 avril 1973, Journal officiel du 24 avril 1973).

Pendant cette période, à cause de l'insuffisance de recrutement dans les théâtres, s'est développé un théâtre amateur indépendant dans les quartiers, dans les lycées, ou sous l'égide des entreprises publiques qui détenaient des centres sociaux et un service culturel. En 1977 on comptait 71 troupes de théâtre amateur. Un festival leur a d'ailleurs été consacré à Mostaganem.

Personnellement, c'est dans le cadre de la société SONELEC (Société nationale de l'électricité et de l'électronique) que j'ai créé en 1974 « Boualem Zid EL Goudem » et c'est grâce au succès de cette pièce que je fus nommé Directeur du théâtre de Annaba en Février 1977.

Le 28 décembre 1978, le Président Houari Boumediène décède.

Son successeur, Chadli Bendjedid, initia un changement de politique radical en faisant passer le pays d'une économie collectiviste et socialiste à une économie libérale. La culture sous Boumediene était sous le contrôle de l'Etat et servait à soutenir la politique de l'Etat.

La présidence de Chadli a opéré une rupture de discours par rapport à son prédécesseur. Cette rupture s'est notamment manifestée par la fixation des attributions du ministre de la Culture, selon le décret n° 82-296 du 28 août 1982 qui porte sur l'organisation de l'administration centrale du ministère de la culture

Entre **1984 et 1986**, le portefeuille devient ministère de la Culture et du Tourisme, et les théâtres régionaux de Béjaïa et Batna sont créés en 1985.

En 1990 le ministère de la Culture disparait au profit d'un Conseil national de la culture. Un conseiller national de la culture « auprès du Chef du Gouvernement » est nommé, auquel a été attribuée une mission très largement détaillée dans les articles 2 et 3 du décret exécutif n° 90-250 du 18 août 1990 (Journal officiel du 22 août 1990) , dont voici les première lignes :

Art. 2. - *Le conseil est un organe de concertation chargé de concevoir, d'élaborer et de mettre en œuvre la politique de l'Etat au plan de la culture dans ses différents domaines d'application et de proposer des politiques et des stratégies sur les plans connexes et annexes. Il recueille l'avis des différents opérateurs culturels, notamment les créateurs, les associations et les institutions culturelles. Il propose à l'arbitrage du Chef du Gouvernement les choix de priorités d'investissement, de financement et de soutien aux arts et actions culturelles.*

Art. 3. - *Il propose au Chef du Gouvernement les choix, arbitrages et décisions relatifs à la politique culturelle ainsi que les textes législatifs et réglementaires devant régir les activités du secteur. Il définit la nature et les formes des relations entre le conseil et les institutions culturelles d'une part, et les institutions et les opérateurs d'autre part.*

Les missions du Conseil de la culture sont longuement détaillées dans l'article 4, où la question du financement est abordée en introduction :

Art. 4. - *A ce titre, le conseil est plus particulièrement chargé :*

de procéder à des études sur le financement de la culture et de proposer les éléments essentiels d'une politique financière relative à la culture, en veillant à harmoniser les règles du marché et de la commercialité avec la nécessité de soutien à la culture.

Ainsi le conseil était chargé de revoir totalement l'organisation de la culture et son financement. Chadli Bendjedid voulait aussi lancer le processus démocratique qui déplaisait au parti unique, le FLN. Ce qui fit naître des tensions entre le FLN et l'État.

En janvier 1992, Chadli Bendjedid est écarté du pouvoir. Est alors créé le haut comité d'État présidé par Boudiaf, qui fut assassiné quelques mois plus tard en juin 1992.

A cette période, la culture et la communication fusionnent selon le décret exécutif n°92-145 du 14 avril 1992, portant organisation du ministère de la Culture et de la Communication.

La période entre 1992 et 1998 fut très mouvementée et violente. Toutes les contradictions à l'intérieur de la société éclatèrent à ce moment-là. Et notre démocratie naissante, depuis l'ouverture démocratique de 1988[2], exacerba les oppositions politiques. La violence qui s'est installée à partir de 1990 entraîna le pays vers une guerre de dix ans que nous appelons, par pudeur, « la décennie noire ». Les choix culturels sont alors au centre du conflit. Les changements d'intitulés du ministère chargé de la culture expriment les malentendus sur le contenu culturel et le sens qu'elle devait avoir durant cette période.

La question de la religion semblait centrale. En réalité, la religion était un point de référence dans le conflit, mais elle n'en était pas l'objet : c'est le culturel qui en était l'objet. Tous les Algériens étaient musulmans, mais culturellement différents.

Afin de clarifier ce problème il me faut de remonter l'histoire à ses débuts.

A l'indépendance, le pays était constitué de différentes communautés culturelles qu'il fallait unifier. Il y avait aussi plusieurs catégories d'intellectuels définis par l'espace de leur formation intellectuelle : certains avaient été formés au Moyen-Orient en arabe. D'autres, francophones, avaient été formés par la France, auxquels s'ajoutaient ceux qui avaient été formés dans les pays de l'Est.

La confrontation des valeurs et le clivage linguistique ont peu à peu miné l'espace culturel. Les associations étant interdites, on a empêché les intellectuels de s'organiser entre eux indépendamment du pouvoir. Toutes les organisations d'écrivains, de médecins et autres corporations étaient sous tutelle du parti unique. D'où l'impossibilité de constituer une véritable société civile active et indépendante.

Par ailleurs, la méconnaissance de plusieurs moments de notre histoire a eu pour effet de perturber la Mémoire commune, elle-même liée à l'Histoire. Cette perturbation a empêché l'accumulation, au niveau de la conscience collective, des symboles nécessaires à la construction d'une mémoire fondatrice, d'une identité et d'une culture.

Ainsi, la question culturelle allait devenir un lieu de souffrance pour l'Algérie en raison de l'incapacité de l'État à construire une mémoire sur son histoire, et à lui subordonner un système référentiel propre. Il a combiné des références difficilement conciliables, dont trois au moins ont persisté et qui excluaient l'amazighité : arabité, socialisme et islamité, érigées dès l'indépendance par le pouvoir comme seules composantes constitutives de l'identité nationale. Cette confusion a permis à la tendance religieuse extrémiste de prendre le dessus et les armes.

Cette décennie noire a malheureusement vu beaucoup d'intellectuels disparaître. Parmi eux, des artistes, des écrivains, des hommes de théâtre… et bien d'autres qui nous étaient chers.

Pendant cette période, les théâtres étaient fermés, beaucoup de secteurs d'activité ont fermé leurs portes pour des raisons de sécurité. Les artistes se sont retrouvés sans travail et sans ressources. Les infrastructures étaient à l'arrêt. D'un point de vue budgétaire, en pleine décennie noire, la priorité était donnée à la sécurité et l'enveloppe allouée à la culture s'est retrouvée réduite au minimum.

En 1998, Abdelaziz Bouteflika est élu. Son premier objectif était de ramener la paix. La culture devient alors un vecteur fondamental, entrainant la question du statut de l'artiste.

Quelle place devait-il occuper dans la société ? Et que lui devait la société ? Ces questions, avant la « décennie noire », n'avaient jamais été posées clairement.

Il a fallu attendre 2003 pour qu'un texte de loi majeur sur la protection des œuvres littéraires et artistiques soit publié au Journal officiel du 23 juillet 2003 (Ordonnance n° 03-05 du 19 juillet 2003 relative aux droits d'auteur et aux droits voisins), dont voici les premières lignes :

Titre I** : **de la protection des œuvres et des droits d'auteur

Chapitre 1

Des œuvres protégées

Art. 3. - Toute création d'œuvres littéraire ou artistique qui revêt un caractère original confère à son auteur les droits prévus par la présente ordonnance.

L'année **2005** connaît une grande phase d'extension du réseau théâtral : de nouveaux théâtres régionaux sont créés et le Festival national du théâtre professionnel inaugure sa première édition.

En **2007,** est adopté le décret exécutif n°07-18 portant statut des théâtres régionaux qui leur fait acquérir le statut d'EPIC (Établissements publics à caractère industriel et commercial).

Cette décision qui consiste à donner le statut d'EPIC à l'ensemble des théâtres régionaux semble en leur faveur puisqu'elle leur donne la possibilité de bénéficier de sources de financement diversifiées qui complètent celles de l'État. Mais ce statut s'avéra finalement catastrophique sur le fonctionnement du théâtre. En réalité, les théâtres ont continué à fonctionner avec la subvention de l'État. L'apport extérieur était négligeable, le sponsoring n'étant pas une tradition en Algérie, le secteur économique privé étant plus attiré par le foot que par le théâtre, et les publicitaires n'étant pas intéressés par le théâtre. Cependant le statut d'EPIC donne au théâtre une nouvelle organisation statuaire qui est constituée d'un conseil d'administration, lequel va décider des programmes et des salaires (les salaires dans une EPIC ne sont plus cadrés par la fonction publique). À ce moment-là, tous les théâtres avaient augmenté leurs salaires : la masse salariale annuelle couvrait totalement le budget alloué par le ministère mais il ne restait rien pour la production, ce qui eut pour conséquence de faire sérieusement décliner la production théâtrale d'année en année.

L'année **2009** est marquée par la création des festivals nationaux et internationaux du théâtre, comme le Festival culturel international du théâtre de Bejaïa (Que j'ai dirigé de 2018 à 2025) et le Festival national du théâtre Amazigh (institutionnalisé en 2009).

Entre 2020 et 2023, le théâtre connaît une nouvelle extension territoriale. C'est ainsi que Béchar, Adrar, Naâma, Laghouat et Ain Defla, obtiennent un théâtre régional. Pendant cette période, la pandémie de Covid-19, qui a surpris le monde, a bloqué les activités de la société. Une fois de plus, les artistes se sont retrouvés au chômage. Sans indemnité. Sans ressources.

À la sortie de la pandémie, la question de la condition de l'artiste en Algérie s'est retrouvée une fois de plus au centre des débats jusqu'à la promulgation, entre 2021 et 2023 de deux décrets renforçant le statut de l'artiste : le décret exécutif n°21-204 du 20 mai 2021 qui fixe le **régime spécifique des relations de travail de l'artiste**, abrogé en 2023 par le décret

présidentiel n°23-376 du 22 octobre 2023, portant le statut de l'artiste, fixant ses droits et ses obligations, prévoyant notamment contrat artistique, protection sociale et carte d'artiste.

En conclusion, le théâtre en Algérie est considéré comme un service public national. Il s'est historiquement développé sous la responsabilité de l'État qui crée les établissements, définit leurs statuts, assure leur tutelle et veille à leur mission de service public. Leur financement dépend du prix du baril de pétrole.

De 2011 à 2022, la moyenne du budget alloué à la culture était de 16ML de Dinars Algériens.

En 2023 et 2024, il était de 40 ML de Dinars Algériens en raison de l'organisation de grands évènements culturels tels que « L'année de Tlemcen », ou « l'année de Constantine. »

Organisation du théâtre en France

La présentation de l'évolution institutionnelle du théâtre en Algérie depuis l'indépendance, ainsi que des principaux enjeux qui l'ont accompagnée, met en évidence la question majeure de la décentralisation.

Une question également centrale dans le théâtre en France. Pour aborder le sujet du financement du théâtre en France, il est essentiel de revenir sur celle qui reste aujourd'hui considérée comme la **« mère de la décentralisation »** : Jeanne Laurent.

Nommée en 1945 sous-directrice des Spectacles et de la Musique à la Direction générale des Arts et Lettres du ministère de l'Éducation nationale, elle occupe ce poste jusqu'en 1952 où elle développe une politique ambitieuse visant à élargir la diffusion du théâtre au-delà de Paris et à le rendre accessible à un public plus large, l'objectif étant de disposer en dehors de Paris de structures permanentes de création théâtrale.

Son action marquera profondément l'organisation du théâtre public français et constituera une référence majeure pour les politiques théâtrales qui se développeront par la suite.

C'est ainsi que sont créés les quatre premiers centres dramatiques :

1946 : Centre dramatique de l'Est Colmar

1947 : Comédie de Saint-Etienne

1949 : Grenier de Toulouse et Comédie de l'Ouest (Renne)

1952 : Centre dramatique du Sud Est (Aix-en-Provence)

C'est en **1959 qu'est créé** le ministère des Affaires culturelles, sous l'impulsion d'André Malraux. Celui-ci consolide les théâtres nationaux, développe les Centres dramatiques nationaux (CDN) et encourage des troupes permanentes subventionnées. Le Théâtre de la Cité de Villeurbanne, dirigé par Roger Planchon, alors en pleine crise financière, reçoit ainsi en 1959 un soutien de l'État :

« Avec les centres dramatiques nationaux institués en 1946 et les Maisons de la Culture annoncées dès le festival de Cannes de 1959, les troupes permanentes, reconnues par le ministère avec octroi d'une subvention importante et pérenne, sont le troisième pilier de la décentralisation dramatique. Le Théâtre de la Cité de Villeurbanne de Roger Planchon, alors en grande difficulté financière et dont la subvention vient d'être mise sous séquestre, reçoit en 1959 ce statut qui porte le soutien de l'État à 70% de son budget et lui permet d'échapper à la liquidation. »[3]

La première Maison de la Culture est inaugurée au Havre le 24 juin 1961 par André Malraux. Elle constitue l'une des premières réalisations emblématiques de la politique de décentralisation culturelle menée par le nouveau ministère des Affaires culturelles. Son fonctionnement repose sur une coopération financière entre l'État et la Ville du Havre, selon un principe de financement à parité.

En 1964 est créé le fonds de soutien au théâtre privé sous le ministère d'André Malraux. Il s'agit d'un dispositif d'aide à destination des théâtres privés et des producteurs qui ne bénéficient pas du financement permanent accordé aux théâtres publics. Ce fonds est géré par l'Association pour le Soutien du Théâtre Privé (ASTP), créé la même année à l'initiative du ministère de la Culture et des professionnels. Son principe est : le théâtre privé reste une entreprise assumant le risque commercial, mais qu'un mécanisme collectif vient sécuriser sur une partie de ce risque, notamment pour favoriser la création et la production de nouveaux spectacles.

Aujourd'hui, son financement repose notamment sur une taxe de 3,5 % sur la billetterie des spectacles concernés, complétée par des subventions publiques, principalement du ministère de la Culture et de la Ville. L'élément le plus important du dispositif est la garantie contre le déficit. Schématiquement, un théâtre privé produit une pièce et engage ses propres moyens. Si le spectacle fonctionne et devient bénéficiaire, l'aide avancée peut être remboursée. Si l'exploitation se termine en déficit, tout ou partie de l'aide peut rester acquise au producteur, dans les limites prévues par le dispositif. L'ASTP indique notamment des plafonds de garantie pouvant correspondre à 30 % ou 40 %, selon les caractéristiques de la production.

On constate dans ce cas que l'intervention publique ne se limite donc plus aux seules institutions directement publiques.

En 1972, un décret (décret n°72-904 du 2 octobre 1972) formalise les contrats de décentralisation dramatique : la relation entre l'État et les structures de création devient contractuelle.

C'est en 1977 que sont officiellement créées les Directions Régionales des Affaires Culturelles (DRAC). Le directeur régional met en œuvre la politique culturelle de l'État et décide de l'emploi des crédits déconcentrés : le financement de l'État commence donc à être administré territorialement.

Entre **1982 et 1985**, les lois de décentralisation accroissent le rôle financier des collectivités. L'article 93 de la loi du 2 mars 1982 prévoit notamment une dotation culturelle : 70 % pour atténuer les charges de l'action culturelle territoriale et 30 % pour un fonds spécial de développement culturel régional.

En 1991, Bernard Faivre d'Arcier, directeur du théâtre et des spectacles, crée en 1991 le label « Scène nationale », qui rassemble progressivement les anciennes Maisons de la Culture, les centres d'action culturelle et centres de développement culturel dans un réseau de production et de diffusion.

Le label « Centre dramatique national » (CDN) est une reconnaissance officielle accordée par l'État français, à une structure théâtrale qui remplit une mission nationale de création, de production et de diffusion du théâtre. Ce n'est donc pas simplement le nom d'un théâtre : c'est un statut assorti d'obligations précises et d'un financement public.

Entre 2015 et 2017, le système d'aide publique au théâtre se renforce et se formalise : la loi de 2016 reconnaît les labels culturels (loi n° 2016-925 du 7 juillet 2016 relative à la liberté de la création, à l'architecture et au patrimoine), tandis que le décret de 2017 encadre leur attribution par des missions, des objectifs pluriannuels, une évaluation et un soutien financier de l'État (décret n° 2017-432 du 28 mars 2017 relatif aux labels et au conventionnement dans les domaines du spectacle vivant et des arts plastiques).

Financement du théâtre en France

1. Le théâtre public : un financement principalement collectif

Le principe français est celui de la **décentralisation culturelle**. L'État, par le ministère de la Culture et les **DRAC** finance des établissements et des équipes artistiques, mais il partage généralement cette responsabilité avec les collectivités territoriales : communes, intercommunalités, départements et régions.

Les **Centres dramatiques nationaux (CDN)**, les scènes nationales et les scènes conventionnées, fonctionnent généralement dans le cadre de **conventions pluriannuelles d'objectifs** associant l'État et les collectivités territoriales. Le budget d'un théâtre public peut donc être représenté ainsi:

Budget du théâtre = subvention de l'État + subventions des collectivités + recettes de billetterie + coproductions + autres recettes propres.

La billetterie n'est donc pas supposée, à elle seule, couvrir le coût réel du spectacle. La puissance publique prend en charge une partie du coût parce que le théâtre est considéré comme remplissant une mission d'intérêt général : création, diffusion, accès du public à la culture, action culturelle, soutien aux artistes et présence artistique sur le territoire.

2. Le financement des compagnies et des artistes

Une compagnie indépendante peut recevoir directement une aide du ministère de la Culture par l'intermédiaire du DRAC.

Le dispositif principal, d'**Aides déconcentrées au spectacle vivant (ADSV)**, comprend deux mécanismes : l'**aide au projet**, ponctuelle, destinée notamment à la création ou à la reprise d'un spectacle, et le **conventionnement**, qui constitue un financement pluriannuel de deux, trois ou quatre ans pour les équipes artistiques dont le travail est plus structuré

C'est un élément essentiel du système français : **l'aide publique peut aller directement à l'artiste ou à la compagnie, indépendamment du financement du théâtre qui l'accueille.**

3. La coproduction : un mécanisme fondamental

Un spectacle n'est souvent pas financé par une seule institution. Par exemple, une compagnie qui prépare une création peut construire son financement avec une aide de la DRAC, une région, une ville, plusieurs théâtres coproducteurs, une résidence de création et une part d'autofinancement.

Un Centre dramatique national ou une scène nationale peut ainsi verser un **apport en coproduction** (sous forme d'achat d'un certain nombre de représentations) à une compagnie avant même la création du spectacle. Sous forme de préachat du spectacle. En contrepartie, le théâtre devient coproducteur et programme le spectacle.

Cela permet de **répartir le risque artistique et financier entre plusieurs institutions**.

4. Les Théâtres municipaux

Les collectivités territoriales ont un poids considérable dans le financement de la culture. C'est une particularité fondamentale du modèle français. La culture n'est pas financée uniquement par le ministère de la Culture.

Cela signifie qu'un théâtre municipal peut être principalement financé par sa ville, tandis qu'un CDN peut associer financièrement l'État, une ville, une région et parfois un département.

Les communes et intercommunalités représentent à elles seules 79 % de ces dépenses.

5. Le théâtre privé : une autre économie

Le théâtre privé dépend davantage de la **billetterie** : le producteur investit dans le spectacle et assume une partie beaucoup plus importante du risque commercial. Mais il serait inexact de dire que le théâtre privé français fonctionne uniquement selon les lois du marché.

Il existe notamment l'**Association pour le soutien du théâtre privé (ASTP)**, un système de mutualisation alimenté par une taxe sur la billetterie des spectacles dramatiques, lyriques et chorégraphiques. Cette taxe est actuellement fixée à **3,5 % du montant hors taxes de chaque billet concerné** et permet ensuite de soutenir la production et l'exploitation théâtrales.

Autrement dit : **les spectacles qui rencontrent le public contribuent également au financement de nouvelles productions.** C'est une logique de **solidarité professionnelle et de mutualisation du risque**.

6. Les aides fiscales

À cela s'ajoutent des mécanismes fiscaux. Il existe notamment un **crédit d'impôt pour les représentations théâtrales d'œuvres dramatiques ou de cirque**, destiné aux entreprises de spectacle qui remplissent les conditions prévues par la loi. Il peut concerner certaines dépenses de création, d'exploitation et de numérisation. Le modèle français peut donc être résumé par une idée : **le financement du théâtre est fondé sur un partage du risque entre la puissance publique, les institutions culturelles, les producteurs et le marché.**

Il ne s'agit donc ni d'un système totalement étatique ni d'un système purement commercial.

Conclusion :

Quand on compare les deux systèmes, l'EPIC algérien et le CDN français répondent en réalité à une même problématique : financer durablement un théâtre de service public, mais par deux constructions institutionnelles assez différentes.

Pourquoi l'Algérie a-t-elle choisi l'EPIC ?

L'ordonnance n° **70-39 du 12 juin 1970** ne précise pas les raisons du choix de l'EPIC. Il convient donc de distinguer le **juridique** de l'**institutionnel**.

Le fait est incontestable : l'article 2 qualifie les théâtres régionaux « d'établissements publics à caractère industriel et commercial », dotés de la personnalité morale et de l'autono-

mie financière, et placés sous la tutelle du ministre.

Leur mission demeure pourtant culturelle : contribuer à l'enrichissement et au développement du patrimoine artistique national. L'EPIC permet ainsi de combiner **mission publique + activité économique + autonomie de gestion**.

On peut donc résumer la philosophie du système ainsi : **l'État confie au théâtre une mission de service public culturel, tout en lui donnant une personnalité économique lui permettant de produire, vendre, contracter et générer des recettes.**

Le décret exécutif n° **07-18 du 16 janvier 2007**, qui a modernisé le statut des théâtres régionaux, est de ce point de vue très intéressant. Son article 20 prévoit quatre catégories de recettes :

Les recettes provenant des activités propres du théâtre + subventions de l'État correspondant aux sujétions de service public + emprunts éventuels + dons et legs.

Juridiquement, le modèle n'est donc pas :

État → subvention → théâtre → dépenses.

Il repose plutôt sur le schéma suivant :

État + recettes propres + autres ressources → théâtre autonome → production et diffusion.

Autrement dit, l'État compense financièrement les charges liées aux missions de service public que le théâtre doit accomplir et qui ne sont pas nécessairement rentables sur le plan commercial.

Le statut d'EPIC crée également une différence avec une administration publique classique.

La loi algérienne n° **90-11 du 21 avril 1990** régit les relations de travail entre salariés et employeurs, qu'ils soient des personnes morales publiques ou privées. Elle exclut notamment de son régime général les fonctionnaires et les personnels des **établissements publics administratifs** ; cette exclusion ne vise pas de la même façon les EPIC. Elle prévoit par ailleurs que les artistes et comédiens puissent relever de dispositions particulières adaptées à leur profession.

Le fonctionnement des EPIC est donc, dans son principe, davantage fondé sur une **relation employeur-salarié** que sur le modèle classique du fonctionnaire affecté à une administration. Le conseil d'administration délibère sur le budget, les recettes, les dépenses, les acquisitions, les ventes, les locations, les emprunts et les demandes de subventions. Mais certaines délibérations, notamment celles concernant le **budget prévisionnel, le bilan comptable et financier et le patrimoine**, sont soumises au contrôle de l'autorité de tutelle. Le directeur lui-même est **nommé par décret sur proposition du ministre chargé de la Culture**.

Ce qui veut dire : **autonomie de gestion à l'intérieur d'une forte tutelle institutionnelle.**

C'est précisément là que réside la logique de l'EPIC en Algérie : l'autonomie financière ne signifie pas l'indépendance.

Dans le système français La différence conceptuelle est essentielle : un théâtre régional algérien est un EPIC, un CDN français détient un label CDN.

En France, la scène nationale, créée comme label en 1991, répond à une autre fonction : elle constitue davantage un établissement de production, de diffusion et de développement des publics, généralement pluridisciplinaire.

Le CDN n'est donc pas, en droit français, une forme juridique unique. Le ministère français de la Culture précise que le label est attribué à des **structures de création et de production** dirigées par un ou plusieurs artistes. Le dossier de labellisation doit d'ailleurs préciser séparément le **statut juridique de la structure**, ce qui montre bien que « CDN » et « statut juridique » sont deux choses distinctes.

Les structures culturelles labellisées peuvent notamment être organisées sous différentes formes, par exemple en associations ou établissements publics de coopération culturelle, selon les cas.

Historiquement, le modèle était cependant beaucoup plus entrepreneurial : le contrat-type de 1995 prévoyait explicitement que le directeur exerce sa mission par l'intermédiaire d'une **SARL ou d'une société anonyme** cosignataire du contrat.

La différence essentielle entre l'Algérie et la France ne me semble donc pas être : « La France dépense plus et l'Algérie moins ». Une telle comparaison est difficile à établir. La différence institutionnelle est plus profonde : L'Algérie a historiquement construit la décentralisation du théâtre en décentralisant les établissements, la France a progressivement décentralisé non seulement les établissements, mais aussi les financeurs, les centres de décision et les mécanismes de soutien à la création.

En Algérie, le théâtre régional demeure fondamentalement un établissement public placé sous tutelle nationale. En France, le CDN appartient à un système dans lequel État, les collectivités territoriales et la direction artistique s'engagent autour d'un projet pluriannuel.

La France distingue clairement le financement d'une œuvre du financement d'une compagnie. Une compagnie peut recevoir une aide ponctuelle pour un spectacle, mais elle peut aussi être conventionnée pendant deux, trois ou quatre ans, ce qui lui permet de financer une continuité artistique, une équipe, de la recherche, des créations successives et une stratégie de diffusion.

Dans le nouveau décret algérien de 2026 (décret exécutif n° 26-73 du 13 janvier 2026 fixant la composition et le fonctionnement de la commission spécialisée de l'aide aux arts et aux lettres ainsi que les conditions et les modalités d'attribution de l'aide), on trouve une architecture très précise du financement du projet artistique, de l'écriture, de la production, de la distribution, de la diffusion et de la promotion. Cependant, ce dispositif ne prévoit pas de second guichet explicitement comparable au conventionnement pluriannuel français, qui permet d'accompagner une compagnie dans la continuité de sa trajectoire artistique.

Ainsi, parler du financement des théâtres revient à définir leur place dans la société qui ne peut être réduite à une question strictement comptable. Derrière les subventions, les budgets, se cachent toujours une conception de la culture, une volonté de l'artiste et une responsabilité de l'État.

Le véritable problème n'est donc pas seulement : « Combien l'État consacre-t-il au théâtre ? » Les questions à se poser sont : qui finance ? qui décide ? qui produit ? qui prend le risque artistique ? qui diffuse ? selon quels critères les subventions de l'État sont-elles accordées et réparties ?

C'est à partir de ces interrogations qu'apparaît, d'un État à un autre, une différence structurelle entre les systèmes de financement.

NOTES

1. Extrait du Journal officiel de la République algérienne du 11 janvier 1963.
2. L'année 1988 est marquée par les émeutes du 5 octobre 1988 qui ont conduit le président Chadli Bendjedid à opérer des réformes démocratiques majeures et à la transition vers le multipartisme.
3. Site Internet du Ministère de la Culture français, « Histoire du ministère » : https://www.culture.gouv.fr/nous-connaitre/decouvrir-le-ministere/histoire-du-ministere/ministere-de-la-culture-60-ans-d-action-en-500 dimanche-1-mars-1959-Les-troupes-permanentes

Slimane BENAISSA

Docteur Honoris Causa de l'INALCO – Université la Sorbonne (2005)

- Commissaire du Festival International de Théâtre de Béjaïa, Algérie (2018-2025)
- L'un des pionniers du théâtre algérien contemporain, Slimane BENAISSA a dirigé plusieurs structures de production et de diffusion théâtrales en Algérie et en France.
- Il écrit, publié et mis en scènes des dizaines de pièces de théâtre en arabe et en français(Le *Conseil de discipline,* Éditions Lansman, 1994 ; *Un homme ordinaire pour quatre femmes particulières* Éditions Lansman,1997 ; *Prophètes sans dieu, Éditions Lansman, 1998 ; Sacrée famille, Éditions Apopsix 2016 (…)*. Il publié six romans (*Les fils de l'amertume,* Éditions Plon, 1999 ; *Le silence de la falaise,* Éditions Plon, 2001 ; *Le sein de ma mère*, Edition, Dalimen, 2023 (…)

Le Financement du Théâtre au Mali : Contraintes Institutionnelles et Pistes pour une Vie Théâtrale Durable



Adama Traore – Mali

La création théâtrale en Afrique de l'Ouest, et particulièrement au Mali, évolue à la croisée d'une vitalité artistique remarquable et d'une fragilité structurelle chronique. À partir de l'expérience de terrain menée au sein d'Acte Sept et de la FEDAMA, cette communication propose de disséquer les mécanismes de financement du théâtre malien. Elle analyse les goulots d'étranglement institutionnels, interroge la dépendance aux guichets d'aide internationaux et explore les modèles émergents susceptibles de garantir une autonomie financière et un ancrage durable des pratiques théâtrales dans le tissu socio-économique national.

يتطور الإبداع المسرحي في غرب أفريقيا، ولا سيما في مالي، عند نقطة التقاء بين حيوية فنية لافتة وهشاشة بنيوية مزمنة. وانطلاقاً من التجربة الميدانية التي راكمتها كل من جمعية «أكت سبْت» (Acte Sept) والاتحاد المالي للفنانين (FEDAMA)، تقترح هذه المداخلة تفكيك آليات تمويل المسرح المالي وتحليلها. كما تتناول الاختناقات المؤسسية، وتطرح مسألة الارتهان لبرامج وآليات الدعم الدولية، وتستكشف النماذج الناشئة التي يمكن أن تضمن الاستقلال المالي وترسّخ الممارسات المسرحية بصورة مستدامة داخل النسيج الاجتماعي والاقتصادي الوطني.

Theatrical creation in West Africa—and in Mali, in particular—exists at the intersection of remarkable artistic vitality and chronic structural fragility. Drawing on fieldwork conducted within the organizations Acte Sept and FEDAMA, this paper examines the mechanisms for funding theater in Mali. It analyzes institutional bottlenecks, questions the reliance on international grant-making bodies, and explores emerging models that could foster financial autonomy and ensure that theatrical practices become firmly and sustainably embedded within the national socio-economic fabric.

Le Financement du Théâtre au Mali : Contraintes Institutionnelles et Pistes pour une Vie Théâtrale Durable

ADAMA TRAORE – MALI

INTRODUCTION

Chers membres du Comité scientifique, chers enseignants-chercheurs, dramaturges et praticiens du théâtre, chers congressistes, C'est un réel privilège de prendre la parole dans le cadre de ce Colloque Scientifique International des Journées Théâtrales de Carthage, haut lieu historique de réflexion sur les arts de la scène du continent africain et du monde arabe. Lorsque l'on aborde la question du financement du théâtre au Mali, on ne peut se contenter d'une approche purement comptable. La question du financement est éminemment politique, institutionnelle et socio-culturelle. Elle pose le problème du statut de l'artiste, de la place accordée aux industries culturelles et créatives (ICC) dans nos politiques publiques et, in fine, de notre souveraineté culturelle et artistique

I. DIAGNOSTIC ET CONTRAINTES INSTITUTIONNELLES

Au Mali, la chaîne de valeur du théâtre se heurte à des verrous institutionnels et structurels majeurs qui entravent le développement d'une véritable économie du spectacle vivant :

1. Incomplétude du cadre normatif La part effective du budget de l'État allouée à la création demeure marginale. Le système d'aide publique privilégie l'événementiel au détriment de la recherche, de la résidence d'écriture et de la structuration des compagnies.
2. Dépendance aux guichets extérieurs Le financement international maintient le secteur sous perfusion. Cela induit une précarité temporelle (financement par projet) et parfois une orientation implicite des choix esthétiques au profit d'agendas de sensibilisation.
3. Blocage du secteur bancaire L'absence d'instruments financiers adaptés (fonds de garantie culturels, lignes de crédit bonifiées) empêche les professionnels du théâtre de structurer des entreprises culturelles bancables.
4. Rupture de la chaîne de diffusion L'asymétrie infrastructurelle entre Bamako et les régions restreint la circulation des œuvres. Faute de réseaux structurés, les spectacles s'épuisent après seulement quelques représentations.

II. VERS UNE ÉCONOMIE THÉÂTRALE DURABLE Pour dépasser la logique de l'urgence et bâtir une vie théâtrale résiliente et durable, plusieurs leviers d'action et axes de réflexion doivent être activés :

1. La refonte des mécanismes de financement nationaux : Il est impératif d'optimiser les ressources du Fonds d'Aide à la Culture (FDC) à travers des appels à projets pluriannuels. En parallèle, l'instauration d'un cadre fiscal incitatif (mécénat d'entreprise) permettra d'impliquer le secteur privé local.
2. La décentralisation culturelle et l'intégration territoriale : Inscrire le théâtre dans les Plans de Développement Social, Économique et Culturel (PDSEC) des collectivités territoriales. La vie théâtrale doit devenir un service public de proximité et un facteur d'attractivité territorial
3. Mutualisation et structuration corporative : L'expérience menée au sein d'Acte Sept et de la FEDAMA démontre la nécessité de mutualiser les équipements techniques, les espaces de répétition et les compétences managériales. La formation des administrateurs et chargés de diffusion est essentielle pour garantir la rentabilité des créations.
4. Réappropriation de la billetterie et conquête des publics : Il convient d'édifier un modèle économique hybride combinant subventions publiques, mécénat, prestations de services (théâtre-forum) et recettes propres issues de la billetterie grâce à une politique tarifaire inclusive.

« Rendre la vie théâtrale durable au Mali comme ailleurs en Afrique, c'est rompre avec la vision romantique de l'artiste indigent et accepter de concevoir le théâtre comme un secteur économique à part entière, créateur d'emplois, de valeur et de cohésion sociale. »

CONCLUSION

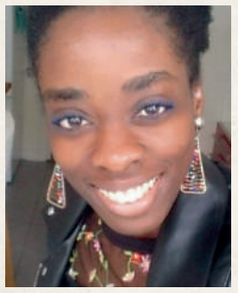
Monsieur le Président du Colloque, Mesdames et Messieurs,

Le théâtre n'est pas un supplément d'âme négligeable ou un luxe réservé à une élite ; c'est un levier puissant d'industrialisation culturelle et de consolidation de la paix. Investir dans le théâtre au Mali, c'est investir dans la jeunesse, dans notre mémoire collective et dans notre avenir. C'est à la condition unique de conjuguer volonté politique affirmée, structuration professionnelle rigoureuse et mécanismes financiers adaptés que nous offrirons à notre théâtre les moyens de son autonomie, de sa dignité et de son rayonnement international. Au nom d'Acte Sept et de la FEDAMA, je vous remercie pour votre attention

Adama Traoré

Adama Traoré, né en 1962 à Sikasso, est comédien, auteur, metteur en scène et opérateur culturel malien. Diplômé de l'Institut national des Arts de Bamako en 1986, il y a enseigné les arts dramatiques de 1989 à 1999. Fondateur en 1994 de l'association culturelle Acte Sept, il organise depuis 1996 le festival « Théâtre des réalités ». Auteur de plusieurs pièces et de deux publications sur le théâtre, il a siégé dans de nombreux jurys internationaux, dont les Jeux de la Francophonie et le FESPACO. Président de la Fédération malienne des artistes, il est Chevalier des Arts et des Lettres de la République française et Chevalier de l'Ordre national du Mali.

Circuler pour produire : libre circulation CEMAC, enjeux sécuritaires et fragilité économique des compagnies théâtrales au Cameroun



Ginette NGO MINTOOGUE

RÉSUMÉS :

L'analyse de la vulnérabilité économique des compagnies théâtrales au Cameroun privilégie habituellement les facteurs internes : carence des subventions, manque d'infrastructures ou faiblesses managériales. Cette étude déplace le focal vers un impensé structurel : les apories de l'intégration sous-régionale en zone CEMAC. Bien que la libre circulation des personnes et des biens soit juridiquement actée, la persistance de l'insécurité et des entraves frontalières constitue un frein majeur à la diffusion des spectacles et à la viabilité des artistes. Fondée sur une démarche qualitative croisant entretiens avec des professionnels du spectacle vivant et analyse des cadres réglementaires, cette communication montre comment l'entrave à la mobilité régionale précarise les compagnies, restreint leur rayon d'action et réoriente, souvent malgré eux, leurs modèles économiques vers l'extraversion financière.

تركّز التحليلات التي تتناول الهشاشة الاقتصادية للفرق المسرحية في الكاميرون، عادةً، على العوامل الداخلية، من قبيل نقص الإعانات، وغياب البنية التحتية، وضعف الكفاءات الإدارية والتسييرية. غير أن هذه الدراسة تنقل بؤرة الاهتمام إلى إشكالية بنيوية لم تحظَ بما تستحقه من بحث، تتمثل في المآزق التي تعترض مسار الاندماج دون الإقليمي في فضاء الجماعة الاقتصادية والنقدية لوسط أفريقيا (CEMAC). فعلى الرغم من إقرار حرية تنقل الأشخاص والبضائع قانونياً، لا يزال استمرار انعدام الأمن والعراقيل الحدودية يشكل عائقاً رئيسياً أمام ترويج العروض المسرحية وضمان استمرارية نشاط الفنانين. وانطلاقاً من مقاربة نوعية تجمع بين إجراء مقابلات مع مهنيين في مجال فنون العرض الحي وتحليل الأطر القانونية والتنظيمية، تبيّن هذه المداخلة كيف تؤدي العوائق التي تحدّ من التنقل الإقليمي إلى زيادة هشاشة الفرق المسرحية، وتضييق نطاق نشاطها، ودفعها، في كثير من الأحيان رغماً عنها، إلى إعادة توجيه نماذجها الاقتصادية نحو الاعتماد على مصادر التمويل الخارجية.

Analyses of the economic vulnerability of theater companies in Cameroon typically focus on endogenous factors : insufficient subsidies, lack of infrastructure, or managerial weaknesses. This study shifts the focus to a structural issue that has been overlooked: the paradoxes of subregional integration within the CEMAC zone. Although the free movement of people and goods is legally enshrined, the persistence of insecurity and border barriers constitutes a major obstacle to the dissemination of performances and the viability of those artists. Based on a qualitative approach combining interviews with performing arts professionals and an analysis of regulatory frameworks, this paper demonstrates how barriers to regional mobility create precarious conditions for companies, restrict their scope of action, and often against their will force them to reorient their business models toward financial extraversion.

Circuler pour produire : libre circulation CEMAC, enjeux sécuritaires et fragilité économique des compagnies théâtrales au Cameroun

GINETTE NGO MINTOOGUE

Introduction

La vie théâtrale camerounaise ne se joue pas seulement sur la scène : elle se construit, en amont, dans un espace économique et sécuritaire régional encore trop peu interrogé par les études consacrées au spectacle vivant en Afrique subsaharienne. Si l'historiographie et la sociologie du théâtre africain ont abondamment documenté les dimensions esthétiques, dramatiques ou politiques des créations (Ndachi Tagne, 1986 ; Doho, 2002 ; Tcheuyap, 2005 ; Mbom, 1989), la matérialité économique des conditions de production demeure souvent reléguée au rang de simple donnée contextuelle. Pourtant, créer, répéter et faire tourner un spectacle implique des flux : flux d'artistes, de matériels scéniques, de capitaux et de devises. Pour les compagnies camerounaises, la capacité à circuler constitue une condition de possibilité structurelle de la création elle-même. Cette contribution propose de déplacer le regard habituellement porté sur le fait théâtral en interrogeant un impensé structurel : la manière dont le cadre normatif de libre circulation des biens et des personnes de la Communauté Économique et Monétaire de l'Afrique Centrale (CEMAC), ainsi que les dynamiques sécuritaires qui traversent cet espace, façonnent concrètement la captation des financements, les arbitrages budgétaires et les formes artistiques des compagnies.

L'hypothèse centrale défendue ici est que la précarité économique des compagnies théâtrales camerounaises ne saurait être réduite à une simple carence des politiques culturelles nationales ou à un déficit d'ingénierie administrative interne ; elle découle d'une dépendance structurelle envers des équilibres géopolitiques et sécuritaires sous-régionaux qui entravent la circulation des œuvres, fragmentent le marché et délimitent silencieusement le champ des possibles artistiques. En nous appuyant sur les données qualitatives recueillies dans le cadre de notre recherche doctorale consacrée à la viabilité économique des compagnies de théâtre au Cameroun (Ngo Mintoogue, 2024), nous mettons en évidence un paradoxe rarement documenté : le projet d'intégration économique porté par la CEMAC, censé fluidifier les échanges au sein de ses six États membres (Cameroun, Centrafrique, Congo, Gabon, Guinée équatoriale, Tchad), se heurte en pratique à des logiques de fermeture sécuritaire et de souverainisme policier. Ce hiatus entre l'ambition d'intégration et la réalité du terrain constitue un enjeu déterminant qui réoriente les stratégies de production vers des partenaires extérieurs et modifie la création dramatique. En articulant économie du théâtre

et géopolitique régionale, cette étude éclaire l'axe 3 de ce colloque en révélant une vulnérabilité théâtrale subie, d'origine institutionnelle et sécuritaire.

1. Cadre théorique et méthodologique

L'analyse de la viabilité des compagnies théâtrales exige d'articuler les contraintes matérielles du spectacle vivant aux réalités sécuritaires et institutionnelles régionales. Ce chapitre définit le socle conceptuel de cette démarche avant de présenter le dispositif méthodologique qualitatif retenu.

1.1. L'économie politique du spectacle vivant en Afrique centrale

Pour appréhender l'impact des politiques régionales sur la création théâtrale, nous mobilisons la grille théorique de l'économie politique de la culture (Garnham, 1990 ; Bouquillion, 2008), articulée aux travaux sur les industries créatives en Afrique et l'économie du spectacle (Négrier et Bonet, 2011). Cette approche interdit d'isoler l'œuvre d'art de ses déterminants matériels, juridiques et logistiques. Le théâtre est saisi comme un secteur économique soumis à de lourdes contraintes d'infrastructures, d'itinérance et de cadres douaniers.

Dans le contexte subsaharien, la viabilité des structures théâtrales repose sur une équation singulière : l'étroitesse des marchés nationaux solvables contraint les acteurs à la mobilité transfrontalière pour amortir les coûts de création (Ngo Mintoogue, 2024). La théorie de la « maladie des coûts » formalisée par Baumol et Bowen (1966) s'y manifeste de manière aggravée. Le spectacle vivant ne pouvant réaliser de gains de productivité par la mécanisation, l'élargissement des jauges et la multiplication des dates de représentation via la tournée sous-régionale représentent, en théorie, le seul levier d'amortissement interne et d'autonomie financière.

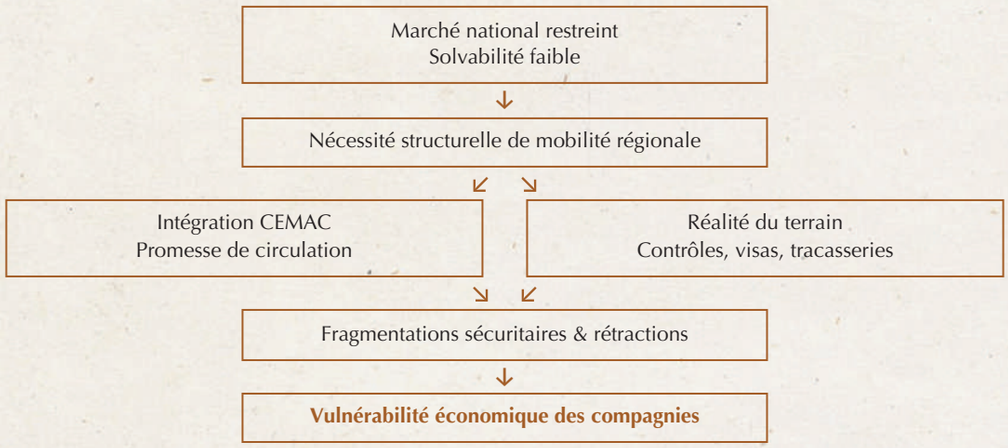


Figure 1 : Boucle de contrainte économique et territoriale des compagnies théâtrales en zone CEMAC.[1]

1.2. Dispositif méthodologique

Cette étude repose sur une démarche qualitative menée entre 2019 et 2024 dans le cadre de nos travaux de recherche en doctorat (Ngo Mintoogue, 2024). Le corpus empirique réuni comprend par exemple des passages extraits d'entretiens semi-directifs approfondis conduits

auprès de directeurs artistiques, d'administrateurs de compagnies théâtrales d'expression française et anglaise (implantés à Yaoundé, Douala, Dschang, Bamenda et Maroua entre autres villes). L'analyse documentaire des textes réglementaires de la CEMAC, par exemple. Egalement, une observation participante et directe menée lors de festivals régionaux et d'étapes de tournées interétatiques en Afrique centrale.

L'analyse croise ces données de terrain avec la littérature consacrée à l'intégration régionale en Afrique centrale (Loungou, 2010). L'objectif est de restituer la manière dont les compagnies perçoivent, anticipent et soit contournent ou « acceptent » les contraintes de l'espace CEMAC à travers trois dynamiques majeures : l'autocensure des tournées sous-régionales, l'extraversion vers les financements occidentaux et l'adaptation esthétique des formes scéniques.

2. Le cadre institutionnel CEMAC à l'épreuve du terrain : entre promesse d'intégration et blocages de la mobilité

L'ambition d'intégration économique portée par la CEMAC se heurte, dans le secteur du spectacle vivant, à la réalité des pratiques frontalières. Cette section confronte le cadre normatif de la libre circulation communautaire aux blocages sécuritaires et administratifs rencontrés sur le terrain, qui transforment la mobilité artistique en facteur d'incertitude et de surcoût financier.

2.1. Le corpus juridique et le mythe de l'espace unique

La Communauté Economique et Monétaire de l'Afrique Centrale (CEMAC), qui regroupe le Cameroun, le Congo, le Gabon, la Guinée équatoriale, la République centrafricaine et le Tchad, s'est dotée d'un ensemble normatif destiné à établir un marché commun. L'Acte additionnel (relevant des textes fondamentaux de l'institution) n°01/13-CEMAC-070 U-CCE S.E. du 25 juin 2013 a acté la suppression du visa pour tous les ressortissants des États membres circulant dans l'espace communautaire. Ce dispositif a été renforcé par l'Acte additionnel n°05/19-CEMAC-070u-CCE du 1er avril 2019 relatif à la politique commune d'émigration et d'immigration, garantissant l'exemption de visa sur présentation d'un passeport biométrique ou d'une carte nationale d'identité en cours de validité pour des séjours de moins de 90 jours. En théorie, cette architecture juridique aurait dû offrir aux compagnies théâtrales camerounaises historiquement au cœur du dynamisme dramatique sous-régional un bassin de diffusion immédiat de plus de 50 millions d'habitants. Dans la pratique, les données de terrain démontrent un fossé systémique entre le droit communautaire et son application aux postes-frontières.

2.2. Souverainisme sécuritaire et tracasseries frontalières

Plusieurs travaux d'analyse politique et géopolitique soulignent que des États comme le Gabon et la Guinée équatoriale ont opposé une résistance tenace à l'ouverture effective de leurs frontières, invoquant des risques d'« invasion démographique », de « déséquilibre sécuritaire » ou de déstabilisation économique (Loungou, 2010). Malgré les ratifications formelles, des régimes d'exception et des fermetures unilatérales sont régulièrement imposés aux frontières terrestres et aériennes. Pour les acteurs du théâtre, à l'instar de Martin Ambara, qui met en lumière une situation encore plus complexe qui selon lui se situe à deux

niveaux. En effet, il pointe du doigt non seulement les contraintes inhérentes à la cacophonie observée au sein du dispositif CEMAC, mais aussi les écueils quant à la collaboration avec des artistes issues de sous-régions voisines. Aussi, sa première observation pose que :

« Aller jouer à Libreville ou à Malabo depuis Yaoundé relève parfois d'un parcours du combattant diplomatique. On nous exige parfois des cartes de séjour temporaires, des personnes garantes sur place ou des sommes faramineuses aux postes-frontières selon les cas. Le passeport CEMAC ne protège en rien le comédien face à l'arbitraire d'un policier à la frontière. »[2]

Il convient d'attirer l'attention sur le fait que la transition du Cameroun tout comme l'ensemble de la zone économique d'ailleurs vers le passeport biométrique répondait au-delà des standards internationaux de sécurité à une double ambition : optimiser la délivrance des titres de voyage à l'échelle nationale et stimuler la fluidité des flux migratoires au sein de l'espace CEMAC. Néanmoins, la persistance de tensions interétatiques et de logiques sécuritaires unilatérales, sans oublier la corruption neutralise en pratique les bénéfices de cette modernisation technologique, rendant le dispositif contre-productif au regard des objectifs d'intégration sous-régionale.

La seconde observation d'Ambara qui convoque une difficulté plus large à l'échelle continentale soutient que :

« À cause du manque de conscience professionnelle de certains confrères et/ou collègues ici au pays, j'en suis réduit à faire des choses inouïes. On a des projets ici où je fais venir des amis du Niger pour venir travailler avec parce que c'est un peu compliqué de travailler avec certaines personnes au Cameroun... Mais en même temps, je me dis, c'est aussi l'endroit où se trouve la force de la proposition esthétique, de traverser cette adversité c'est hyper important. Et là on comprend justement que les frontières et tout ça c'est quelque chose qui fragilise le continent tout entier. Parce qu'on a des amis à l'extérieur qui veulent seulement travailler, mais parfois on ne peut pas les faire venir parce que le visa camerounais coûte hyper cher. C'est pratiquement 50.000F CFA. Donc, entre prendre quelqu'un sur place et faire venir un burkinabé, un nigérien, c'est compliqué, je dirais même horrible. Si on prend 5 personnes de l'extérieur, rien que pour ce nombre, le visa pourrait coûter l'équivalent d'un cachet. Ça fait vraiment beaucoup. D'ailleurs à cause de cette problématique, j'ai souvent été tenté de m'installer à l'extérieur mais je ne l'ai pas fait. »[3]

Ce témoignage met en lumière la manière dont les barrières géographiques, financières et administratives étouffent la création artistique et la coopération transfrontalière en Afrique centrale. L'argumentaire s'articule autour d'une triple contrainte : d'abord, une asphyxie budgétaire causée par le coût cumulé des visas (environ 50 000 FCFA[4] par invité) et du passeport camerounais (110 000 FCFA[5]), dont le poids financier équivaut parfois à la grille entière des cachets artistiques. Ensuite, une entrave systématique à la libre circulation, où l'arbitraire des contrôles aux frontières et les pratiques extra- réglementaires invalident la fluidité théorique promise au sein de la zone CEMAC. Enfin, un paradoxe créatif, car si ces blocages restreignent les collaborations panafricaines et incitent à l'exil, ils contraignent également les praticiens à convertir cette adversité institutionnelle en un vecteur d'innovation esthétique et de résistance politique.

2.3. La surtaxation informelle et l'impact budgétaire

L'incertitude juridique et administrative génère des coûts cachés qui déstabilisent l'équilibre financier des créations. Le transport des décors, des régies techniques et des costumes par voie terrestre, notamment sur l'axe routier Yaoundé-Kyé-Ossi vers le Gabon ou la Guinée équatoriale, subit parfois une extorsion financière systématique aux barrages de police et de douane. L'analyse des surcoûts liés à la mobilité au sein de l'espace CEMAC révèle un impact dévastateur sur l'économie des compagnies théâtrales camerounaises. Les prélèvements informels subis aux barrages routiers et aux postes- frontières alourdissent considérablement le budget transport, absorbant la marge nette des projets et condamnant les structures à des déficits d'exploitation structurels.

Par ailleurs, les rétentions injustifiées et les retards douaniers, qui peuvent osciller entre 24 et 72 heures, perturbent l'organisation logistique. Cette imprévisibilité entraîne régulièrement l'annulation pure et simple de représentations programmées ainsi que le paiement de pénalités contractuelles. Enfin, la taxation abusive du matériel sous régime d'admission temporaire contraint les créateurs à renoncer aux scénographies complexes au profit de formes visuelles épurées pour échapper aux droits de douane indus. Comme le révèlent nos enquêtes (Ngo Mintoogue, 2024), ces coûts imprévus affectent les budgets de production avant même la première représentation. L'impossibilité de budgétiser avec exactitude les frais de transport transfrontalier dissuade les administrateurs de s'engager dans des circuits de diffusion sous-régionaux non subventionnés.

3. L'impact des crises sécuritaires sur la territorialité et le marché théâtral

Nos précédentes recherches ont permis d'établir une spécificité propre au marché théâtral camerounais qui se scinde en trois principaux foyers d'activité de densités variées : Le foyer d'activité théâtrale de forte densité qui concentre les principales villes de Yaoundé, Douala et Bafoussam, le foyer d'activité théâtrale de moyenne densité qui rassemble les villes de Bamenda, Buéa par exemple, et le foyer d'activité de faible densité qui concentre des villes situées dans des régions largement plus enclavées. Ce qui en soit fragilise et condamne déjà les artistes à une forte précarité financière. Au-delà des entraves administratives, la détérioration du contexte sécuritaire reconfigure profondément la cartographie du spectacle vivant au Cameroun. L'émergence de foyers d'instabilité armée ne menace pas seulement la sécurité des personnes : elle coupe les voies de circulation, morcelle le marché national et bouscule les réseaux d'échanges sous-régionaux. En frappant simultanément des axes transfrontaliers stratégiques et des foyers historiques de création, ces crises imposent une double contrainte sécuritaire qui redéfinit la territorialité théâtrale.

3.1. La double contrainte : Crise anglophone et menace Boko Haram

Au-delà des barrières institutionnelles, le Cameroun subit une détérioration continue de son environnement sécuritaire qui déstructure profondément la cartographie nationale et sous-régionale du théâtre. Cette dégradation s'articule autour de deux foyers de crise majeurs dont les répercussions combinées segmentent le marché théâtral. Dans la région de l'Extrême-Nord, les attaques et les menaces récurrentes de Boko Haram ont rompu le corridor culturel et commercial historique reliant Maroua, Kousséri et N'Djamena au Tchad. Ce climat d'insécurité permanente isole le réseau nord et provoque la suspension ou la fermeture

définitive des festivals locaux ainsi que des réseaux d'échanges théâtraux transfrontaliers de la cuvette du lac Tchad. Dans les régions du Nord-Ouest et du Sud-Ouest, la crise socio-politique dite anglophone, dérivée en conflit armé depuis 2016 a démantelé un pôle majeur de la création dramatique nationale. Cette instabilité a provoqué l'arrêt des activités théâtrales dans des foyers urbains autrefois très dynamiques comme Bamenda ou Buea (Ambe, 2007). Elle a également entraîné d'importantes perturbations sur l'axe routier Ouest-Sud-Ouest reliant le Cameroun au Nigéria voisin et imposé un repli forcé vers un théâtre francophone centré sur l'axe Yaoundé-Douala, restreignant ainsi les dynamiques de création bilingues qui faisaient la singularité du paysage culturel camerounais.

3.2. L'impact sur la captation des financements et l'extraversion du secteur

La difficulté à circuler dans l'espace CEMAC a des effets directs et structurels sur les stratégies de financement des compagnies. Les appels à projets internationaux, notamment ceux de la Commission internationale du théâtre francophone (CITF), du Goethe-Institut ou de l'Institut français, valorisent fréquemment les partenariats transnationaux et la mobilité artistique. Or, lorsque cette mobilité se révèle trop risquée, trop coûteuse ou trop imprévisible au niveau sous-régional, les compagnies renoncent aux tournées dans la sous-région pour se tourner prioritairement vers les guichets de financement du Nord, perçus comme plus stables et plus solvables. Cette réorientation stratégique alimente un mécanisme d'extraversion financière aux conséquences lourdes. Face au blocage du marché sous-régional, la recherche de subventions auprès des bailleurs occidentaux contraint les structures à accepter des financements souvent ponctuels ou attribués au projet, totalement déconnectés des réalités et des marchés locaux. Cette dépendance structurelle vis-à-vis des fonds extérieurs fragilise la viabilité économique à long terme des compagnies.

« La dépendance accrue des compagnies de théâtre camerounaises aux subventions étrangères pour produire des spectacles et participer à des festivals fragilise leur viabilité économique. »[6]

Pour Tafor Ateh les difficultés de captation des financements pour les compagnies de théâtre prise dans l'étau des crises sécuritaires se traduit aussi par le désengagement des bailleurs de fonds qui n'y voient qu'un gouffre financier. Il explique que:

« Imagine living in one of the two conflict-affected regions, forced to apply for funding from NGOs that operate under dual reality. On the one hand, stringent border control policies may prevent any outward mobility; on the other, funds risk being entirely dissipated by informal, unbudgeted surcharges born of systemic regulatory weakness and widespread state fragility. Furthermore, this volatility directly impacts artistic creation: production budgets routinely double or triple, forcing artists to commit personal capital to meet deadlines and preserve institutional trust with international partners and sponsors. This renders the entire sector highly unsustainable. »[7]

En d'autres termes, l'impossibilité de s'appuyer durablement sur un marché culturel sous-régional interconnecté ne fait qu'accentuer cette vulnérabilité structurelle.

3.3. Adaptation des formes et autocensure des ambitions

Face aux contraintes sécuritaires et aux coûts logistiques exorbitants, les compagnies développent des stratégies d'adaptation fondées sur la réduction systématique de leur empreinte

économique lors des déplacements. Cette recherche de rationalisation matérielle impulse une véritable transformation esthétique. Pour contourner les obstacles aux frontières, les metteurs en scène privilégient désormais des formats scéniques légers tel que le One-man show, le stand-up show ou les duos, tout en éliminant les décors lourds au profit d'accessoires réduits au strict minimum. Cette concentration géographique se trouve ainsi renforcée autour des grands centres urbains camerounais, principalement Yaoundé et Douala.

« La forte concentration de l'activité théâtrale dans quelques grandes villes du pays, combinée à une insuffisance d'infrastructures et de réseaux de production et de diffusion théâtrale à l'échelle nationale, rend les compagnies particulièrement vulnérables dès lors que les opportunités de mobilité se réduisent. Un ralentissement du rythme de production peut alors entraîner la disparition de la structure, à moins qu'elle ne puisse extravertir ses ressources. »[8]

Une mobilité restreinte favorise ainsi des écritures et des dispositifs scéniques pensés pour des contextes de production ancrée territorialement ou facilement exportables par avion vers l'Europe, au détriment d'ambitions de circulation terrestre sous-régionale plus vastes. Plusieurs responsables de compagnies évoquent une forme d'autocensure : ils ne projettent plus de représentations vers certaines destinations de la CEMAC, tant les obstacles semblent structurels et insurmontables. Ainsi, la fragilité économique se double d'une restriction progressive du rayon d'action artistique, thématique et symbolique des créateurs.

En synthèse, l'analyse croisée de la politique régionale de la CEMAC et des pratiques de production théâtrale met en lumière une zone de flou structurel située à l'intersection exacte de deux domaines d'étude traditionnellement cloisonnés. D'un côté, l'économie du théâtre aborde la précarité des compagnies à travers le prisme restreint du déficit de subventions publiques, de la faible solvabilité des marchés locaux et de la dépendance aux aides extérieures. De l'autre, la géopolitique et l'analyse sécuritaire se concentrent sur la fermeture des frontières, les conflits régionaux et les pratiques courantes d'abus policiers aux barrages routiers, sans jamais mesurer l'impact de ces facteurs sur la création culturelle. La précarité économique du spectacle vivant apparaît pourtant comme le produit direct de ces blocages géopolitiques sous-régionaux. Elle dépasse la simple gestion interne des compagnies ou les lacunes du Ministère des Arts et de la Culture (MINAC) pour s'inscrire dans un espace sous-régional fragmenté, où les ambitions d'intégration de la CEMAC se heurtent aux fermetures sécuritaires. Cette vulnérabilité est exacerbée au Cameroun par sa position de hub géographique naturel, la fragilisation de sa dualité linguistique par la crise du NOSO, et l'absence d'infrastructures publiques de diffusion qui rend l'exportation sous-régionale et internationale vitale. Dès lors, l'analyse du spectacle vivant en Afrique subsaharienne doit dépasser les grilles économiques classiques pour intégrer les réalités géopolitiques et frontalières, sous peine de réduire les notions d'industries culturelles et de marché communautaire à de simples slogans politiques.

Conclusion

Cette contribution tente de résumer un aspect spécifique du paradoxe au cœur du modèle économique des compagnies théâtrales au Cameroun. Pour les créateurs, la mobilité transfrontalière n'est pas un simple complément de tournée ni un luxe prestigieux ; elle conditionne l'accès aux financements, la possibilité de réaliser des coproductions et, in fine, la

capacité à maintenir une activité professionnelle pérenne face à un marché national restreint. Or, le cadre de libre circulation de la CEMAC, bien que juridiquement formalisé dans les textes communautaires, reste largement entravé par des logiques sécuritaires et policières qui fragmentent le marché et découragent les initiatives transfrontalières. En articulant l'analyse des trajectoires professionnelles des compagnies à celle des dynamiques de circulation et de sécurité en Afrique centrale, cette étude démontre que la fragilité économique du théâtre ne tient pas seulement à des déficits internes au secteur culturel, mais à une dépendance structurelle envers des équilibres géopolitiques qui délimitent silencieusement le champ des possibles artistiques. Pour que le spectacle vivant devienne un levier effectif d'intégration régionale et de développement économique en zone CEMAC, il est désormais indispensable que les politiques publiques communautaires dépassent la circulation des marchandises traditionnelles pour prendre en compte la spécificité du travail artistique. Cela suppose notamment l'instauration d'un statut communautaire de l'artiste en mobilité, la création d'un passeport culturel sous-régional, et la mise en place de franchises douanières garanties pour le matériel de spectacle. Sans ces garanties structurelles, l'espace CEMAC demeurera, pour les compagnies théâtrales camerounaises, un marché virtuel, les condamnant à l'extraversion vers le Nord ou à une économie de la précarité locale.

Bibliographie

Ambe, H. N. (2007). Change Aesthetics in Anglophone Cameroon Drama and Theater. Bayreuth : Bayreuth African Studies.

Baumol, W. J., & Bowen, W. G. (1966). Performing Arts, The Economic Dilemma : A Study of Problems Common to Theater, Opera, Music, and Dance. New York : Twentieth Century Fund.

Bouquillion, P. (2008). Les industries de la culture et de la communication : Les stratégies du capitalisme. Grenoble : Presses universitaires de Grenoble.

CEMAC (2013). Acte additionnel n°01/13-CEMAC-070 U-CCE S.E. du 25 juin 2013 portant suppression du visa pour les ressortissants des États membres de la CEMAC circulant dans l'espace communautaire.

CEMAC (2019). Acte additionnel n°05/19-CEMAC-070u-CCE du 1er avril 2019 relatif à la politique commune d'émigration et d'immigration dans la zone CEMAC.

Commission Internationale du Théâtre Francophone (CITF, 2025). Rapport d'activité et programmes d'aide à la coproduction et à la circulation internationale.

Doho, G. (2002). Théâtre et réappropriation du pouvoir par les masses au Cameroun. Yaoundé : Éditions SHERPA.

Garnham, N. (1990). Capitalism and Communication : Global Culture and the Economics of Information. London : Sage Publications.

Goethe-Institut Cameroun (2024). Bilan des programmes de soutien à la mobilité artistique et aux réseaux culturels en Afrique centrale.

International Crisis Group (2023). Le Cameroun face à ses crises : Impacts socio-économiques et sécuritaires dans le NOSO et l'Extrême-Nord. Rapport Afrique.

Loungou, S. (2010). « La libre circulation des personnes au sein de l'espace de la C.E.M.A.C. : entre mythes et réalités ». Belgeo, (2), 191-202.

Mbom, C. (1989). « Le théâtre camerounais en pleine mutation ». Notre Librairie, 99, 84-88.

Ndachi Tagne, D. (1986). Théâtre camerounais : Le comédien sous le masque. Yaoundé : Éditions CLE. Négrier, E., & Bonet, L. (2011). « L'économie des festivals en Europe et dans le monde ». Réseaux, 168(4), 145-172.

Ngo Mintoogue, G. (2024). La viabilité économique des compagnies de théâtre au Cameroun. Thèse de doctorat, Université Lumière Lyon 2.

Ngo Mintoogue, G. (2024). « Les politiques de financement et les enjeux de coopération multilatérale dans le domaine du théâtre au Cameroun ». Revue Gouvernance/Governance Review, Université d'Ottawa, 21(1).

Tcheuyap, A. (2005). De l'écrit à l'écran : Pouvoir et subversion dans la littérature et le cinéma camerounais. Ottawa : Presses de l'Université d'Ottawa.

NOTES

1. Source : Ngo Mintoogue, G. (2024).
2. Martin Ambara, metteur en scène Cie Les Ménestrels, et directeur artistique de l'espace OTHNI (Objet théâtral Non Identifié), laboratoire de théâtre. Interview du 6 mars 2020 à 18h34 à OTHNI, Yaoundé-Cameroun.
3. Martin Ambara, 2022.
4. Environ 80 euros au 17 septembre 2026.
5. Pratiquement 170 euros au 17 septembre 2026.
6. Ngo Mintoogue, G. (2024), p.215.
7. Tafor Ateh est metteur en scène et promoteur de la Compagnie de théâtre camerounaise d'expression anglaise dénommée God Given Idiots basée à Bamenda (Nord-Ouest Cameroun). Extrait d'interview réalisée le 12 avril 2020 à Yaoundé, Cameroun. Traduction : Imaginez vivre dans l'une des deux régions touchées par le conflit, contraint de solliciter des financements auprès d'ONG qui opèrent dans une double réalité. D'un côté, des politiques de contrôle frontalier strictes peuvent empêcher toute mobilité vers l'extérieur ; de l'autre, les fonds risquent d'être entièrement dissipés par des surcharges informelles et non budgétisées, nées de la faiblesse systémique de la réglementation et de la fragilité généralisée de l'État. Par ailleurs, cette volatilité impacte directement la création artistique : les budgets de production doublent ou triplent régulièrement, forçant les artistes à engager leur capital personnel pour respecter les délais et préserver la confiance institutionnelle avec les partenaires et mécènes internationaux. Cela rend l'ensemble du secteur hautement non viable.
8. Ngo Mintoogue, G. (2024), p.289.

Ginette Ngo Mintoogue

- Chercheuse spécialisée en études africaines et théâtre diasporique, avec un focus sur l'économie des arts du spectacle, les politiques culturelles, l'esthétique du rituel et le théâtre politique en Afrique subsaharienne et dans l'Atlantique noir.
- Associant un doctorat en Arts et Esthétique (Université Lumière Lyon 2) à une formation transversale en Anthropologie des religions et des croyances (Université de Yaoundé I) et à une expertise pratique de facilitatrice théâtrale…

Les travaux du colloque se sont déroulés sur trois jours/
The symposium proceedings spanned three days : 22, 23 et 24 nov. 2026.

Présidents de séance / Session Chair:

Premier jour/ Day One: Mohamed MEDIOUNI
Écrivain, metteur en scène, traducteur et ancien directeur de l'Institut supérieur d'art dramatique de Tunis.
Writer, theatre director, translator, and former director of the Higher Institute of Dramatic Art in Tunis.

Deuxième jour/ Day Two : Taher Ben GUIZA
Professeur de philosophie à l'Université de Tunis et membre de l'Association tunisienne de critique théâtrale.
Professor of Philosophy at the University of Tunis and member of the Tunisian Association for Theatre Criticism.

Troisième jour / Day Three : Moez MRABET
Acteur, metteur en scène et directeur général du Théâtre national tunisien.
Actor, theatre director, and General Director of the Tunisian National Theatre.

Coordinatrice du colloque / Symposium Coordinator: **Sahar RIAHI**
Chercheuse en études théâtrales et animatrice de plusieurs manifestations théâtrales.
Theatre researcher and organizer of various theatrical events.

امتدّت أشغال الندوة على ثلاثة أيام 22-23-24 نوفمبر 2026

رؤساء الجلسات:

اليوم الأوّل:

محمد المديوني

كاتب ومخرج مسرحي ومترجم والمدير الأسبق للمعهد العالي للفن المسرحي بتونس

اليوم الثاني:

الطاهر بن قيزة

أستاذ الفلسفة في جامعة تونس وعضو الجمعية التونسية للنقد المسرحي.

اليوم الثالث:

معز المرابط

ممثل ومخرج مسرحي المدير العام للمسرح الوطني التونِيّ

منسّقة النّدوة: **سحر الرياحي**

باحثة مسرحية ومنشّطة لعدد من التظاهرات المسرحية

18. - فيروز كراوية، الفنون وحقوق الإنسان: فلسفة التحرر المجتمعي الكامنة وراء دعم الفنانين، مركز القاهرة لدراسة حقوق الإنسان، القاهرة، 2026، ص 29.
19. - فيروز كراوية، مرجع سبق ذكره، ص 40.
20. - فرنسوا كولبير، تسويق الثقافة والفنون، ترجمة: محمد عبد النبي، دار شرقيات للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، القاهرة، 2011، ص 102.
21. -التضييق على فضاء الريو وغيره: دعوة إلى التكاتف دفاعا عن الفضاءات الحرة، 02 جويلية 2026.: https://kapitalis.com/anbaa-tounes/
22. - أنظر مقال جمعية تقاطع من اجل الحقوق والحريات، الرابط: https://intersection.uno/freedom-faces/
23. - الحبيب بالهادي، "لماذا يريدون التخلص من الريو؟"، حوار مصور أجرته: رحاب بوخياطية، منصة نواة (Nawaat)، تونس، منشور بتاريخ 06 جويلية 2026 على: https://youtu.be/OUp9paexGYA?si=yyST7LDLx8sqPHsY
24. - د.ماري إلياس، مرجع سبق ذكره، ص 29.
25. - يوسف رقة، مرجع سبق ذكره، ص 100 و101.
26. - جوان جان، المسرح السوري في مطالع الألفية الثالثة، ضمن كتاب: واقع المسرح العربي -شهادات ورؤى-، اصدارات المسرح دوت كوم، الطبعة الأولى، القاهرة، 2009، ص 40.
27. - سيف الدين الفرشيشي، مقابلة شخصية أجراها الباحث، تونس العاصمة، بتاريخ 04 أكتوبر 2026.
28. - وليد الدغسني، مراسلات نصية عبر وسائط التواصل الرقمي (شبكة التواصل الاجتماعي)، بتاريخ 07 و08 أكتوبر 2026.
29. - أستاذ مساعد بالمعهد العالي للدراسات التطبيقية في الإنسانيات بسبيطلة، ومخرج مسرحي تونسي له تجارب سابقة في مجال التمثيل.
30. - نزار السعيدي، مراسلات نصية عبر وسائط التواصل الرقمي (شبكة التواصل الاجتماعي)، في الفترة الممتدة من 30 سبتمبر إلى 03 أكتوبر 2026.
31. - أستاذ مساعد بالمعهد العالي للفن المسرحي بتونس، وله تجارب سابقة في مجال التمثيل المسرحي.
32. - ياسين العوني، مراسلات نصية عبر وسائط التواصل الرقمي (شبكة التواصل الاجتماعي)، في الفترة الممتدة من 30 سبتمبر إلى 06 أكتوبر 2026.
33. - أحمد شرجي، شكرا للديكتاتورية، ضمن كتاب: واقع المسرح العربي -شهادات ورؤى-، اصدارات المسرح دوت كوم، الطبعة الأولى، القاهرة، 2009، ص 111 و112.
34. - عزة القصابي، مرجع سبق ذكره، ص 105.
35. - سيف الدين الفرشيشي، مصدر سبق ذكره.
36. - وليد الدغسني، مصدر سبق ذكره.
37. - عباس الحايك، ملامح المسرح السعودي الحديث، ضمن كتاب: واقع المسرح العربي -شهادات ورؤى-، اصدارات المسرح دوت كوم، الطبعة الأولى، القاهرة، 2009، ص 60.
38. - وليد الدغسني، مصدر سبق ذكره.
39. - يوسف رقة، مرجع سبق ذكره، ص 100.
40. - سعداء الداعس، مرجع سبق ذكره، ص 108 و109.
41. - كامل باشا، مرجع سبق ذكره، ص 65.
42. - كامل باشا، مرجع سبق ذكره، ص 63.

محمد أمين مطاوع باحث مسرحيّ – تونس

هذا الركح من الحلقات المفرغة للبيروقراطية وتأشيرات العبور المؤقتة للمهرجانات يظل مسؤولية وجودية وتاريخية مشتركة، تفرض حتمية بناء حوكمة تشاركية معاصرة تحمي كرامة المبدع المستقل، وتصون طليعية مخياله المحلي، تخليدا لقوة الفن الركحي كمنارة حية تقاوم دمار الحروب وعزلة النسيان، وتعلن أبدا ودائما بقاء الإنسان.

الهوامش

1. - فراس اللبان، مراسلات نصية عبر وسائط التواصل الرقمي (شبكة التواصل الاجتماعي)، في الفترة الممتدة من 20 سبتمبر إلى 01 أكتوبر 2026.
2. - فراس اللبان، مصدر سبق ذكره.
3. - جيب هاجورت، إدارة الفن على نمط العمل الحر، ترجمة: ربيع وهبه، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، 2009، د. ص.
4. - فراس اللبان، مصدر سبق ذكره.
5. - سعداء الداعس، شهادة مسرحية من الكويت، ضمن كتاب: واقع المسرح العربي -شهادات ورؤى-، اصدارات المسرح دوت كوم، الطبعة الأولى، القاهرة، 2009، ص 110.
6. - عزة القصابي، المسرح العماني بين المطرقة والسندان، ضمن كتاب: واقع المسرح العربي -شهادات ورؤى-، اصدارات المسرح دوت كوم، الطبعة الأولى، القاهرة، 2009، ص 104.
7. - فراس اللبان، مصدر سبق ذكره.
8. - أيمن النخيلي، مقابلة شخصية أجراها الباحث، تونس العاصمة، بتاريخ 21 سبتمبر 2026.
9. - للتوسع والاطلاع على الإطار القانوني للصندوق (صندوق التشجيع على الإبداع الأدبي و الفني)، أنظر: أمر عدد 3201 لسنة 2013 مؤرخ في 31 جويلية 2013 يتعلق بضبط شروط وطرق تدخل صندوق التشجيع على الإبداع الأدبي والفني، الرائد الرسمي للجمهورية التونسية، عدد 66، بتاريخ 16 أوت 2013، ص 2537. وكذلك: قرار من وزير الثقافة مؤرخ في 27 جانفي 2014 يتعلق بضبط تركيبة اللجنة الاستشارية المكلفة بدراسة الملفات المرشحة لنيل منحة التشجيع وطرق عملها، الرائد الرسمي للجمهورية التونسية، عدد 11، بتاريخ 7 فيفري 2014.
10. - معز مرابط، مقابلة صحفية مصورة، منشورة عبر وسائط التواصل الرقمي (شبكة التواصل الاجتماعي)، تونس، بتاريخ 20 أكتوبر 2025.
11. - كامل باشا، المسرح الفلسطيني بين مطرقة التمويل وسندان الإهمال، واقع المسرح العربي: شهادات ورؤى، اصدارات المسرح دوت كوم، الطبعة الأولى، القاهرة، 2009، ص 64.
12. - عبد الناصر خلاف، أغلقوا المسارح الجزائرية، ضمن كتاب: واقع المسرح العربي -شهادات ورؤى-، اصدارات المسرح دوت كوم، الطبعة الأولى، القاهرة، 2009، ص 52.
13. - أحمد قرفال، مراسلات نصية في إطار أبحاث المرصد التونسي للثقافة والفنون التابع لجمعية الراقصون المواطنون الجنوب (قابس)، عبر وسائط التواصل الرقمي (شبكة التواصل الاجتماعي)، بتاريخ 09 أكتوبر 2026.
14. - أحمد قرفال، مصدر سبق ذكره.
15. - د. ماري الياس، المسرح السوري: واقع وآفاق مستقبلية، ضمن كتاب: واقع المسرح العربي -شهادات ورؤى-، اصدارات المسرح دوت كوم، الطبعة الأولى، القاهرة، 2009، ص 19.
16. - سيف الدين الجلاصي، مراسلات نصية عبر وسائط التواصل الرقمي (شبكة التواصل الاجتماعي)، بتاريخ 09 أكتوبر 2026.
17. - أحمد قرفال، مصدر سبق ذكره.

ثانيا: التوصيات الإجرائية البديلة (نحو حوكمة ثقافية تشاركية)

بناء على هذا التشخيص الميداني، يقدم البحث خمس توصيات هيكلية لتغيير شروط الممارسة وتحرير المخيال المسرحي التونسي والعربي.

1- مأسسة الهيئات القارة للمهرجانات: الدعوة العاجلة لإنهاء سياسة تقطع المسارات وإنشاء هيئة تنظيمية وتوزيعية قارة لأيام قرطاج المسرحية تشتغل على طول العام، لضمان استمرارية الاتفاقيات والشبكات الدولية بمعزل عن التغير الدوري للمديرين.

2- التوطين وإلغاء القوانين الجبائية الجافة: الإلغاء الفوري لقرارات معاليم كراء المسارح العمومية لعام 2026، واستلهام نموذج "برنامج التوطين الثقافي" صلب المملكة المغربية الذي يدمج الفنانين المحترفين صلب المراكز الثقافية الإقليمية ويوفر لهم الرعاية كأمن قومي سيادي.

3- تشطير مسابقات الفرز وفقا للعدالة الإنتاجية: تفعيل مقترح تقسيم المسابقات الرسمية للمهرجانات إلى مسارات متعددة (مسابقة للفرق الحكومية، مسابقة للفرق الخاصة، ومسابقة للمبدعين الأحرار دون هياكل قانونية) لضمان تكافؤ الفرص وعدم يقين التقييم الجمالي.

4- إعادة مأسسة "إدارة الإنتاج والتسويق": التراجع الفوري عن قرار إلغاء اختصاص إدارة الإنتاج صلب المعهد العالي للفن المسرحي بتونس، باعتبار الترويج والتوزيع والترجمة الفورية لمناطق العمل لغات فنية وتسييرية احترافية ملحة لحشد الموارد الدولية وتدشين الجولات العابرة للقارات.

5- الانخراط صلب الشبكات الأفقية الكونية (IETM): كسر مركزية المهرجانات المناسباتية والعبور قسرا من منطق "استضافة العرض العابر" إلى منطق "ديمومة المشروع" عبر الاندماج صلب الشبكة الأوروبية الدولية للفنون المعاصرة (IETM) وصياغة شبكة عربية إفريقية موازية تعتمد المقايضة الرمزية والتضامن اللامادي كآليات بديلة ومقاومة للبطالة القطاعية.

ثالثا: الكلمة الختامية للبحث

إن المسرح في عمقه السوسيولوجي والحضاري ليس سلعة تجارية تقاس بريوع الجباية والربح المحاسباتي الضيق، ولا هو ركام من الورقيات والفواتير المصنوعة لإثبات حسن النية أمام لجان الفرز والمانح الكوني. فالمسرح هو الفضاء العمومي المشترك والأخير لممارسة الاختلاف، والمختبر الحر لصناعة المواطنة الثقافية والسيادة الفكرية الحية للشعوب. وتحرير

محدود بحسب أيام العرض التي لا تستمر عادة أكثر من ثلاثة أو أربعة أيام"[39]، نظرا لأن وزارة الثقافة اللبنانية تقدم مساعدة مالية مقطوعة لسهرة واحدة. وفي مشهد دولة الكويت، ترصد الباحثة "**سعداء الدعاس**" أثر البيروقراطية في إجهاض حماس الجيل الجديد، إذ توثق: "**فإذا لم توفر له الدولة المسرح لإقامة العرض، تكاسل وتنحى عن التجربة، وأعرف كثيرا من المخرجين من تخلى عن حلمه المسرحي بسبب بعض العراقيل البيروقراطية التي واجهته**"[40]. فيبلغ هذا الانسداد ذروته صلب المشهد الفلسطيني المعاصر المحاصر، حيث فجرت التوثيقات التاريخية للباحث "**كامل الباشا**" تحول آليات التمويل الأجنبي المشروط العابر للحدود، في غياب المنظمات الرسمية، إلى "**إحدى أهم الوسائل للتحكم في منتوجنا الثقافي**"[41]، مضطرا المسرحي الفلسطيني لابتكار تكتيكات لوجستية مقاومة تقوم على "**ابتكار كافة الأساليب المشروعة للّيّ عنق أي مشروع أجنبي (بتمويل أجنبي) ليخدم أجندتنا الوطنية**"[42].

* الخاتمة: أفق الحوكمة الشبكية وتجاوز ربوع المقابر الفاخرة لعام 2026

أولا: الاستخلاص السوسيولوجي العام للبحث

قادنا تفكيك هذا البحث -عبر عناصره الثلاثة المتكاملة- إلى إماطة اللثام عن المفارقات الهيكلية المعقدة التي تحكم حركية الإنتاج والتوزيع المسرحي صلب تونس والمنطقة العربية. لقد أثبتت المعاينة الميدانية والشهادات الحية الحقيقية لفاعلي الحقل أن المخرج الفنان لم يعد محاصرا فقط بإكراهات المختبر الفني والجمالي المحض، بل أضحى مرتهنا ورازحا بنيويا تحت وطأة "عنف إجرائي مزدوج الأبعاد"، يتمثل شقه الأول صلب جفاف وجمود البيروقراطية الرسمية ومقصلة معاليم الكراء الجافة لقرار 14 جويلية 2026 التي تفرز سيكولوجيا الشك وعقيدة "المتهم المحتمل"، بينما يتمثل شقه الثاني صلب "الرقابة الناعمة والارتهان للأجندات والهندسة اللفظية" التي تفرضها عولمة الصناديق والمؤسسات الإقليمية المستقلة عابرة للحدود.

وينتهي هذا التدافع بمفارقة حوكمية بالغة الخطورة، تفيد بأن المهرجانات العربية والمنصات السيادية الكبرى (كأيام قرطاج المسرحية ومهرجان المسرح العربي لـ الهيئة العربية للمسرح)، بالرغم من صونها لرأسمال الحرية الطليعية، تحولت بنيويا إلى "مقابر فاخرة للعروض المعاصرة"، تستهلك المنجز ظرفيا لليلة واحدة وسط البهرجة والصور الجماعية، ثم تدفنه برحيل الوفود نتيجة غياب استراتيجيات وطنية وإقليمية مستدامة تحمي استمرارية المشروع المسرحي ككائن حي وتنقذه من الموت اللوجستي بعد انطفاء أضواء الركح.

المسرح السعودي الرابع بالرياض برصده طفرة التنظيم مقابل انكفاء النصوص مسبقا عن الجرأة الفكرية بالقول: "**مجمل نصوص العروض العشرة المشاركة ابتعدت عن الانشغال بأسئلة الهوية، فهي لم تتناول قضايا المجتمع السعودي، ولم تكن بالجرأة التي تجعلها تفتح ملفات كان للصحافة السبق في فتحها ومناقشتها**"[37].

تأسيسا على ما تقدّم، يبرهن هذا التناظر العربي أن معايير المنظومات الرسمية تفرز لجما للمخيال الطليعي وتدفع نحو المشاريع الآمنة، محولة ركح الفرجة من فضاء لتفكيك الهويات ورصد التموجات الحية، إلى مساحة تسييرية مهادنة تعيد إنتاج الأنماط المتفق عليها سلفا لضمان الاعتراف المؤسسي.

3- مأزق "التوزيع الزائل" وحتمية الانتقال نحو الحوكمة البديلة لشبكة (IETM) (المهرجانات كمقابر فاخرة)

تتفجر الأزمة البنيوية الكبرى للحقل المسرحي صلب مرحلة ما بعد التتويج، حيث يطرح هذا البحث فرضية تفيد بأن "المهرجانات الإقليمية تحولت إلى مقابر فاخرة تستهلك العرض ظرفيا لليلة واحدة ثم تدفنه حيا". فتتأصل هذه المحاكمة صلب مقاربة د. "وليد الدغسني"، محذرا من تحول المهرجان إلى: "**نهاية المسار بدل أن يكون نقطة انطلاق لمسار آخر (...) حيث ينتهي حلم المسرحي عند صورة جماعية وشهادة مشاركة وتصفيق لليلة واحدة، وعندها نكون قد اختزلنا الحياة المسرحية في حدث**"[38]. وفي تشخيص هذا العجز اللوجستي، يؤكد د. سيف الدين الفرشيشي ان عوائق التسيير، وغياب الترجمة، والكثافة العددية، وتكلفة الطواقم، إلى جانب المحاباة، تحرم العروض المتميزة من جولات التدويل.

إذن، وأمام هذا العجز، يطرح البحث بديل "الحوكمة الشبكية واللامركزية" متخذا من الشبكة الأوروبية الدولية للفنون المعاصرة **IETM** نموذجا إبستمولوجيا، لكونها تتأسس كمنصة أفقية تضمن للمخرج "جواز سفر تشغيليا مستداما" عبر قنوات التمويل اللامركزي والمقايضة التضامنية. ويتقاطع هذا مع ما أكده الأكاديمي د. "ياسين العوني" في إفادته حول فترة إدارة د. حاتم دربال ومع د. محمد مسعود إدريس، بشأن السعي التسييري لتحويل أيام قرطاج المسرحية إلى منصة سوقية وشبكية تضمن توزيعا مستداما للمستقلين.

هكذا، يجد الموت السريري وفخ المناسباتية، الناجمان عن غياب المأسسة الشبكية الشبيهة بـ(IETM)، صدى تطبيقيا صلب البيئات العربية المختلفة. ففي المشهد اللبناني، يوثق الناقد "**يوسف رقة**" عوارض مرض التكلفة البنيوية وأثر فخ المناسباتية، إذ يقر بمرارة بأن العروض المسرحية المتميزة في لبنان تذهب آليا "**في مهب الريح حيث لا يشاهدها إلا عدد**

لتضرب مشهد سلطنة عُمان، حيث ترصد الباحثة د. "**عزة القصابي**" الانسداد الهيكلي المشهود بسبب: "**تراجع الفعاليات مسرحية كالمهرجانات المسرحية والملتقيات، الأمر الذي لو وجد لأسهم في إيجاد مناخ صحي يضمن تقديم فرجة مسرحية، يمكن أن تستقطب العروض المسرحية الجديدة المحلية... بالإضافة إلى إمكانية استضافة عروض موازية من الدول العربية والخليجية**"[34]. ويثبت التحليل السوسيولوجي أن لجان الفرز تحولت من منصات تقييم جمالي عابر إلى بوابات سيادية تدير رأسمال الشرعية والاعتراف، محاصرة المبدع العربي صلب فضاء محلي ضيق يحرمه من المثاقفة الكونية.

2- سوسيولوجيا التنميط وتفكيك أطروحة "الرقابة الذاتية المسبقة على المخيال" صلب الإنتاج المعاصر:

ينجرّ عن مركزية لجان الفرز واحتكار المهرجانات الكبرى لقنوات التدويل بروز ظاهرة سوسيولوجية خطيرة، وهي "أطروحة الرقابة الجمالية غير المعلنة والتنميط الاستباقي للمخيال المسرحي". وفي هذا السياق، يوثق الأكاديمي د. "سيف الدين الفرشيشي" أثر البيروقراطية بالقول: "**تحولت منصات الدعم والمهرجانات لأداة توجيه ناعمة وسيكولوجيا ردع صامتة تدفع صناع العروض لإعادة تصميم أعمالهم استباقيا لتتوافق مع انتظارات سلطة الإشراف، ممارسين رقابة ذاتية قاسية طمعا في العبور الآمن**"[35] ويلتقي هذا التشريح مع الطرح النقدي للدكتور "وليد الدغسني"، إذ يرصد سقوط بعض المشاريع صلب فخ "الرقابة المسبقة على المخيال"، حيث تنطلق الأعمال من الرغبة في استمالة ذوق لجان الاختيار الدولية قبل أن تنطلق من سؤالها الفني الداخلي الخالص، وذلك بالقول: "**تتحول المعاناة المحلية عبر الكلمات المفتاحية الكونية كالحرب والجسد المقموع إلى بطاقة عبور تسليعية تؤسس لـ"العرض الاستشراقي الذاتي"، في حين لا ينبغي للفنان العربي أن يصبح مطالبا دائما بأن يشرح بؤسه حتى يكون جديرا بالمشاهدة، بل أن يحمل خصوصية تجربته لا إعادة تصنيعها للاستهلاك**"[36]

غير أن هذه المواءمة المفاهيمية تصطدم بتمنع ركح أيام قرطاج المسرحية المحكوم بسوسيولوجيا الدمار المحلي لمعظم الجغرافيات العربية والإفريقية، وهو ما أكده المحكمان د. "نزار السعيدي" ود. "ياسين العوني" بالإشارة إلى عمى ألوان هيكلي يختزل التقييم في المنجز البصري، دون مراعاة لظروف الإنتاج والتموبل بين الهامش والمركز.

عموما، يجد التنميط وحصار المخيال صدى مقارنا في التوثيقات العربية، ويمتد هذا الطوق نحو المهرجانات الخليجية الحديثة، إذ يفكك الباحث "**عباس الحايك**" مفارقة مهرجان

* معايير اختيار العروض وسياسات التوزيع صلب المهرجانات الكبرى:

1- آليات لجان الفرز والمسابقات الرسمية بين معايير الجودة وهاجس التوازنات الدبلوماسية:

تمثّل مرحلة الفرز، وانتقاء العروض صلب كواليس المهرجانات الكبرى محطة حاسمة وتنافسية، إذ تتدافع فيها الشرعيات الفنية المستقلة مع إكراهات المقبولية الدبلوماسية الرسمية. وفي هذا المأزق، يصرح الأكاديمي التونسي د. "سيف الدين الفرشيشي" من واقع لجان أيام قرطاج المسرحية بالقول: "**نمتلك استقلالية بنيوية كاملة خلف الأبواب المغلقة استنادا لتقييمات رسمية تحمي خياراتنا الجمالية، وقد جابهنا برفض قاطع ضغوطا خارجية حاولت فرض عروض حكومية، حتى وإن لجأت بعض الدول لمنع تذاكر الطيران عن فرقها المستقلة لخنق حركيتها**"[27]. ويتطابق هذا الصمود التنظيمي مع ما يطرحه المخرج التونسي د. "وليد الدغسني" حيال لجان مهرجان المسرح العربي التابع للهيئة العربية للمسرح، مصرحا بالقول: "**تحكم الفرز حساسيات جمالية وسياسية معقدة يتداخل فيها هاجس التوازن الجغرافي، غير أن الإشكال يبدأ عندما يطغى تمثيل الجغرافيا على فرادة التجربة، ومسؤوليتنا حماية العمل الطليعي المستقل لا البحث عن عروض مهادنة تسوي الفوارق بين الذاكرات**"[28].

وتتحدد آليات التحكيم صلب المسابقة الرسمية لأيام قرطاج المسرحية لحصار التنميط، وفق ما يوضحه د. "نزار السعيدي"[29] (دورة 2023) بالقول: "**عقلنة وحصار التنميط عبر وضع شبكة تقييم دقيقة توجه لكل عنصر من العرض، حيث يضع كل عضو علامات محددة يقع تداولها لضمان المفاضلة النزيهة بين المقترحات صلب اليوم الختامي**"[30]. غير أن ممارسة التحكيم تفرض أحيانا إحراجا تسييريا، يفجره د. "ياسين العوني"[31] (مقرر دورة 2024) بالقول: "**إسناد الجوائز هو ثمرة نقاش مطول ومجهد، واللجنة تنقاد اضطراريا في حالات معينة نحو اختيار الأفضل من بين المترشحين المتاحين لفك الانسداد الإجرائي، حتى وإن كان المستوى العام متدنيا وعاجزا عن التميز المطلق**"[32].

عموما، يجد هذا المأزق صدى تلقائيا صلب غالبية الأقطار العربية المعاصرة، حيث يفكك الباحث العراقي "**أحمد شرجي**" سيكولوجيا التهميش الإداري المانع للاعتراف بالقول: "**عندما كنت داخل العراق أعمل في الوسط المسرحي، كانت أمنيتي أن أشارك بأي مهرجان مسرحي دولي، ضمن الوفود التي تذهب للمشاركة في مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي، مهرجان قرطاج الدولي (...) كان حلم بعيد المنال (...) للأسف لم يتحقق هذا الحلم**"[33]. وتتسع الأزمة

جدير بالذكر أن هذا النزوح الاضطراري نحو الفضاء الخاص هربا من كلفة قاعات الدولة، ينتهي بالضرورة إلى إحداث إكراه جمالي يعيد هندسة ملامح العروض تسييريا لتتناسب مع ضيق مساحات القاعات البديلة. وفي هذا المنحدر اللوجستي المشترك، يصرح الفنانان "غازي الزغباني" و "سيف الدين الجلاصي" أن ضعف الإمكانيات وضيق الفضاء يفرضان تقليص الممثلين والديكور، مما يمسخ العروض الفنية ويجعلها متشابهة.

عموما، يجد هذا الواقع المأزوم صدى ومطابقة حادة صلب الساحات العربية المعاصرة حيث يتجاوز الإكراه اللوجستي وضغوط الجباية الحدود التونسية ليتخذ بعدا إقليميا يعكس أزمة المرفق العام. وفي هذا السياق، تطرح الساحة المسرحية السورية نموذجا لمعضلة جفاف الدعم الرسمي وغياب فضاءات التدريب، إذ توثق د. "**ماري إلياس**" عمق الفجوة البنيوية التي تصطدم بها الطاقات الشابة صلب المؤسسات الأكاديمية والرسمية، مستشهدة بما نقله المخرج أسامة حلال حرفيا عن خيبته من جفاء هذه الصروح الإدارية حيث يقول: "**حاولت التعامل مع المعهد ودار الأسد لم أجد أي تجاوب، مع أنني لم أطلب تمويلا بل كنت أطلب مكانا للبروفات ومن ثم مكانا للعرض**"[24]. فعجز المؤسسات المشترك عن احتضان التجارب الشابة في غرف التدريب يمتد ليخنق صالات العرض الشحيحة المتاحة صلب الفضاء العام، لكونها تخضع لجدولة روتينية تجهض استمرارية المنجز الفني ويحرمه من الامتداد الجماهيري، وهو ما فككه "**يوسف رقة**" برصده لإشكالية القاعات التي تظل "**مثقلة ببرامج تسمح باستمرار وتواصل العرض لأكثر من أيام معدودة حتى ولو لاق العرض إقبالا حاشدا (...) فحضور هذه العروض يكون دائما للأشخاص أنفسهم ولا يمكن للمجال أن يتسع لحضور أوسع نطمح إليه**"[25]. ولا تقتصر الأزمة العربية المشتركة على تضييق الخناق المكاني والوجستي فحسب، بل تتعداه لتضرب عمق الكفاءة البشرية وتدفع نحو النزيف الفني، إذ يرصد "**جوان جان**" أثر تدني المردود المادي على تراجع جودة المنجز الركحي السوري بالقول: "**إن ضعف المردود المادي أصبح يشكل العائق الأبرز (...) مما أدى إلى تسلل مجموعات من الممثلين إلى خشبة المسرح تنقصها الموهبة والكفاءة**"[26]. فأمام هذا الاختناق، يغدو كسر الطوق البيروقراطي حتمية تفرض اللجوء لفضاءات تضامنية بديلة، تماهيا مع أطروحات عديد المهتمين بالمسرح العربي. وتثبت هذه الواقعة المشتركة أن الفضاء الخاص والمستقل لا يمكنه مفردا إدارة عجز القطاع الثقافي، مما يفرض حتمية بناء سياسات تشاركية ومأسسة شبكية تضمن صون الكرامة المهنية للمبدع العربي.

3- أزمة جباية المرفق العام وحتمية الفضاء التضامني البديل (الأرتيستو والريو نماذج)

إن أزمة حركية المسرح المستقل تتجاوز جفاف قنوات الإنتاج، لتصطدم بمعضلة توفير البنية التحتية اللامركزية الحاضنة للتمارين اليومية. فيظهر هذا الإشكال جليا بتونس إثر القرار المشترك بين وزارة الشؤون الثقافية ووزارة المالية لكراء الفضاءات العمومية بالمركبات الثقافية ودور الثقافة المؤرخ في 14 جويلية 2026، حيث أدى الإجراء الموجه لتغطية صيانة دور الثقافة إلى إرهاق ميزانيات الفرق الشابة. وأمام عجز المبدعين عن دفع الجباية، برزت الفضاءات الخاصة كملجأ تضامني واقتصاد ظل تشاركي يمتص صدمة الطرد الحكومي. فيتجسد هذا الملاذ في تجربة المسرحي التونسي "غازي الزغباني" بفضاء "الأرتيستو" بالعاصمة، المستند لآليات مرنة تقوم على التضامن المعنوي، والتساهل في الخلاص، وصولا لمنح القاعة مجانا للأصدقاء، لكون القاعة لا تبقى دون عروض، والمسرحية لا توجد دون فضاء يحتضنها. يتطابق هذا الصمود مع شهادة الأستاذ "الحبيب بالهادي" صاحب "مسرح الريو" بتونس العاصمة، والذي فتح ركحه مجانا لتمارين الفرق الشابة (كعمل "فراس اللبان" المسرحي)، متحملا ماينجر عن ذلك من كلفة -مثل كلفة الاستهلاك الطاقي- ضمن ميزانية الفضاء السنوية التقديرية البالغة حوالي 200 ألف دينار، مقابل مداخيل شباك تذاكر شحيحة لا تتجاوز 60 ألف دينار. وفجّر هذا الدور المدني لحماية الذاكرة تحضيرا لمئوية الريو (1927-2027) صداما تنظيميا وسياسيا حادا وثّقه البيان الحقوقي بجريدة "كابيتاليس" بتاريخ 2 جويلية 2026 والموقع من 10 منظمات حقوقية، مؤكدا أن: "**استهداف هذا الفضاء مساس مباشر بحرية التعبير والإبداع، وحرية الاجتماع والتنظم (...) وأن استمرار التضييق ينذر بمزيد من الانكماش في مجال الحريات العامة، ويقوض أسس المجتمع الديمقراطي والتعددي**"[21]. وهو عين ما فككته جمعية "تقاطع من أجل الحقوق والحريات" في تقريرها بتاريخ 13 جويلية 2026[22]، مستنكرة حرمان الفضاء من منح التسيير بتوصيف جبائي تعسفي، ومنعه من احتضان ثلاثة مهرجانات رسمية كبرى (أيام قرطاج السينمائية، والمسرحية، والموسيقية)، مع إيقاف نشاط "المحاكمة الصورية" المنظم في أفريل 2025، معتبرة هذا النمط مساسا بالفصل 37 و55 من دستور الجمهورية، ومحذرة من أن هذه الأزمات الإدارية تفجّر موجة "**هجرة صامتة ونزيف قسري لخيرة القوم وفناني الميدان**"[23] -وفق تعبير الأستاذ "الحبيب بالهادي"- نحو الخارج بسبب الإحباط وتضخيم الدولة لتفريخ الخريجين المفتقرين للبنى التحتية.

لهوامش مرونة تتيح التفرغ للبحث الجمالي. وتوثق الباحثة د. "**ماري إلياس**" هذا الانتقال البنيوي في دراستها: "**تقلص دور الدولة في الفعل الثقافي بصورة تدريجية، مما سيغير من شكل الرعاية، ثانيا انفتاح سوق الإنتاج الثقافي على مكونات غير محلية (اتفاقيات شراكة (...) برامج مؤسسات دولية (...) الخ) وهي ستغير من شكل الإنتاج وأحيانا مضمون المشروع الثقافي برمته الذي سيتبع سوق العرض والطلب، وثالثا ونتيجة لذلك فإن المثقف والفنان يعرفان تحولات أو تحول، وسيعمدان إلى إعادة النظر في موقعهما ودورهما، هل هو مستثمر؟ أم هو صاحب مشروع ثقافي؟**"[15]. غير أن ريع الصناديق المستقلة يفتح نقاشا حول "الرقابة الناعمة والاصطدام بالهندسة اللفظية للمانح الكوني"، حيث يوثق الفنان التونسي "سيف الدين الجلاصي" صلب مشاريع طليعية كـ «شظايا» ومفهوم «المناطق الحمراء»، اضطرار الفنان لتطويع مصطلحات ملفه لنيل الدعم عبر استعارة مفاهيم عولمية كالجندر والاندماج، معتبرا التحدي في "**إيجاد لغة مشتركة مع المؤسسات مع الحفاظ على حرية التعبير وخصوصية التجربة المحلية**"[16]. ويتقاطع هذا مع قراءة المخرج "أحمد قرفال" في إثباته أن لغة التمويل الدولي تولد رقابة ذاتية تدفع المبدع لاستباق ما يريده المانح، مصرحا بالقول: "**تفرض المنح الكونية مصطلحات هجينة تعيد تصميم المشاريع قسرا لاستيفاء توقعات خارجية، مما يولد اغترابا جماليا يفصل المنتج الفني عن سياقه المحلي**"[17].

وتتبلور هذه المفاهيم صلب تقرير د. "**فيروز كراوية**" حول مشروع «تأثير»، حيث يطرح القائمون خطابا مرنا بشعار: "**نحن من نتكيف مع إطارهم الفني، وليس العكس**"[18]. غير أن واقع الممارسة يصطدم بمحدودية التوزيع، إذ ترصد الباحثة سالفة الذكر حصر العروض في جولات مؤقتة بمرسيليا وغيابها عربيا نتيجة الرقابة وتدهور البنية التحتية، سائلة: "**ما مدى قدرة الفن على أن يعمل بوصفه مجالا عاما مشتركا إذا كان الوصول إليه غير متاح داخل السياقات التي يسعى إلى مخاطبتها؟**"[19]. وهذا الاختلال يدفع "أحمد قرفال" للتمسك بالتمويل العمومي ورفض اعتباره خيارا ثانويا، لكونه يمثل مسؤوليّة سياديّة وحق مواطنة مكفولا صلب سياسات ثقافية عادلة. فتتقاطع هذه المقاربة الدفاعية مباشرة مع هندسة حوكمة الثقافة صلب العالم الغربي، والنموذج الكندي الفيدرالي على وجه الخصوص، حيث عمدت الحكومات منذ الثمانينات لتشجيع المنح الخاصة تزامنا مع "**اكتشاف الشركات الخاصّة أن العملاء المستهلكين للفنون يمثلون سوقا جذّابة لأعمالهم التجارية، مما أدّى إلى زيادة إسهام القطاع الخاص في الدعم المالي للفنون**"[20].عموما، يؤكد هذا التناظر حتمية صياغة معادلة تزاوج بين سيادية المال العام ومرونة الصناديق المستقلة لتحرير طاقة الفاعلين.

الغربية الرأسمالية لايزال القطاع العام في المسرح قائما، لأن وضع المسرح تحت تسيير القطاع العام يضمن الحفاظ على مصداقيته الحقيقية (...) وتدخلنا في خوصصته دون شك سنسقط في التفاهة"[12]. لذلك، تخلص القراءة المعاصرة إلى أن السياسات الثقافية العربية بحاجة ماسة لتحديث نصوصها، بما يضمن التوافق بين التوجهات السيادية للدولة وحماية الاستقرار المادي للمبدع المستقل.

* الفضاءات البديلة وشبكات التمويل المستقل كملجأ لوجيستي تضامني:

1- ديناميكية الفرز صلب الصناديق العمومية وإكراهات الحوكمة الرسمية:

تكشف كواليس صندوق التشجيع على الإبداع الأدبي والفني -وفقا لتجارب "أيمن النخيلي" و"فراس اللبان"- عن معايير فرز معقدة تفرض شروطا ورقية مجحفة، تحيط العمل بجفاف إجرائي يعيق انطلاق المختبرات المسرحية.

يتطابق هذا مع أطروحات علم اجتماع التنظيم حول الآثار العكسية للبيروقراطية التي تستنزف طاقة المبدعين في المعاملات الورقية على حساب الفن والتجريب. ويظهر هذا الإشكال صلب تجربة الفنان التونسي "أحمد قرفال" مع الصندوق بتونس، حيث يوثق مأزق الزمن الإداري بالقول: "**تأخر صرف المنحة لعام كامل وسط تقلبات سياسية وتعاقب خمسة وزراء أربك مواعيد الفنانين وفضاءات العرض، مما جعل البيروقراطية عاملا قسريا يعيد تشكيل شروط الإنتاج الفني**"[13]. كما يفجر "أحمد قرفال" مفارقة حوكمية ترتبط بغياب المتابعة الجمالية مقابل إغراق الفنان في رقابة محاسباتية جافة، مصرحا بالقول: "**تختزل الدولة متابعتها في جمع الفواتير وسيكولوجيا الشك التي تجعل المبدع متسائلا ومتّهما محتملا حتى يثبت سلامة وثائقه، مما يدفع الفاعلين لتفضيل المشاريع الآمنة إداريا على حساب الابتكار والمخاطرة الفنية**"[14].

إذن، يثبت التحليل السوسيولوجي أن أزمة ريوع الصناديق الحكومية المحلية هي جزء من مأزق بنيوي يدفع صناع العروض خارج الأجهزة الرسمية، ليغدو الانعتاق نحو شبكات التمويل المستقلة ضرورة حتمية لحماية استمرارية الحركة الفنية وضمان حريتها.

2- التحول نحو التمويل الإقليمي العابر للحدود وسوسيولوجيا التمويل المستقل (أطروحة الرقابة الناعمة والاصطدام بالهندسة اللفظية):

أمام ثقل المساطر الإدارية المحلية، تتسع الهجرة المهنية للمسرحيين نحو الصناديق الإقليمية العابرة للحدود كالمورد الثقافي والصندوق العربي للثقافة والفنون- آفاق نيلا

الرسمي مبلغ 300 ألف دينار لضرورات قطاعية، ونظرا لافتقار اللجنة الفنية للصلاحية القانونية للتصرف في الفائض المالي المسجل بالصندوق، وجدت نفسها مجبرة على إعادة جدولة الميزانية، مما أدى لمراجعة وتعديل حصص بعض العروض المستقلة المبرمجة.

وفي المقابل، يقدم الخطاب الرسمي للدكتور "معز مرابط" مدير عام مؤسسة المسرح الوطني التونسي، رؤية استراتيجية مبررة وتكاملية، مدافعا عن مشروعية نيل المؤسسة العمومية للدعم استنادا لسوابق تاريخية جرى بها العمل منذ 2015 لتطوير المرفق الثقافي العام. كما يوضح الدكتور "معز مرابط" أن ميزانية المؤسسة تظل محدودة أمام كلفة الإنتاج والتوزيع الدولي العالية، معتبرا أن المنحة تهدف لتمويل "مشروع وطني استراتيجي يخص مسرح الناشئة والتكوين بمدرسة الممثل بالتنسيق مع سلطة الإشراف" لتجديد دماء الساحة الفنية ودعم المتخرجين الجدد من المعاهد العليا[10].

غير أن هذا التباين أدى إلى حراك مهني مزدوج من الميدان، زاوج بين الضغط الإداري المنظم والزخم الاتصالي عبر شبكات التواصل الاجتماعي. ودفع هذا التفاعل الوزارة لمراجعة سريعة للمسارات التنظيمية، حيث اتخذت سلطة الإشراف خطوة دبلوماسية أفضت لإلغاء منحة الـ 300 ألف دينار رسميا لاحتواء الاحتقان. وينتهي هذا التدافع بمفارقة حوكمية أفرزت معادلة صفرية وخسارة مزدوجة، حيث حرمت عروض مستقلة من التمويل لغياب المرونة الحسابية لإعادة الجدولة، وبنفس الدرجة خسر الحقل مشروع "مسرح الناشئة والتكوين" الاستراتيجي.

هكذا، نجد لهذا الصراع حول الشرعيات مرآة عاكسة ومطابقة صلب الساحات العربية، إذ مثلا تتجلى أزمة الاستئثار بالدعم السيادي في شهادة "**كامل الباشا**" حيال الحقل الفلسطيني: "**مرحلة التقليصات التي عانت منها موازنات منظمة التحرير (...) جاءت بأكبر الأثر على الحركة المسرحية فانحصر التمويل صلب الصندوق القومي الفلسطيني (...) وانحصر النشاط المسرحي بالمقربين من الصندوق القومي، فتأسس مسرح الحكواتي في القدس (...) ولكن في واقع الأمر هو انه لم يخدم سوى فرقة واحدة مما ساهم في تطورها واشتهارها داخل فلسطين وخارجها وضيق الخناق على الفرق الأخرى وحصر نشاطها في الأعمال المسرحية الطوعية**"[11].

عموما، تفتح هذه المركزية نقاشا حول جدوى الرعاية الحكومية مقابل بديل الخوصصة والتعاونيات، وتبرز فيه تجربة الجارة الجزائر، حيث يوثق "**عبد الناصر خلاف**" طبيعة السجال محذرا بلسان "**عمر فطوش**" من أن "**الخوصصة تؤدي إلى قتل المسرح وحتى البلدان**

بسبب أخطاء حسابية بسيطة صلب الفواتير. ففي هذا السياق، يوثق المخرج "فراس اللبان" تجربته بالقول: "**إن التدقيق المالي عطل صرف القسط الثاني البالغ عشرة آلاف دينار لسنتين، مما أحرجني لوجستيا واضطرني لاقتراض المبلغ شخصيا ليلة العرض لتسديد مستحقات فريقي وضمان استقرارهم النفسي فوق الركح**"[7]. ويلتقي هذا المأزق مع المقاربة الدفاعية للمخرج "أيمن النخيلي" الذي يحث المسرحيين بالقول: "**لكي يتجنب صناع العروض تعقيدات الإدارة وويلات تجميد أموالهم، يجب عليهم التسلح بوعي قانوني تام، وفهم آليات تفعيل وتعديل ملاحق الاتفاقيات التكميلية مسبقا كدرع لحماية الفرق**"[8].

إن المخرج "أيمن النخيلي" يفسر هذا الجمود التشريعي بتونس بوجود آليات تسييرية تعيد الميزانيات غير المستهلكة في آجالها آليا وبأثر قانوني إلى الخزينة العامة للدولة بدلا من تدويرها قطاعيا. وتتعاظم التبعات لوجستيا، إذ يؤدي تأخر صرف الأقساط إلى تمديد كراء القاعات وإرهاق الموازنات، مما ينجر عنه قسرا تعويض الممثلين المحترفين وإعادة بناء الرؤية الإخراجية والسينوغرافية من الصفر.

جدير بالذكر، أن هذا الاصطدام جوهر نموذج عالم الاقتصاد "**وليام باومول**" حول "مرض تكلفة الخدمات" في الحقل الثقافي، مما يمثل مشكلة توزيعية حادة. ويوثق عديد المهتمين العرب بالشأن المسرحي هذا الانهيار اللوجستي صلب المشهد العربي المعاصر كمطابقة تامة.

إذن، يؤذن هذا التناظر العربي بأن المنظومة تفتقر لآليات مرنة، مما يفرض بتر الخيارات السينوغرافية تحضيرا لمتطلبات التقشف، لتتحول الخشبة من فضاء للتجريب الحر إلى مساحة ضيقة لإعادة تدبير أزمة الإنتاج.

3- ديناميكية التدافع الإجرائي وحراك أكتوبر 2025 (قراءة في صراع الشرعيات والخيارات الاستراتيجية):

تفرز كواليس العمل الإداري في ملف تمويل مؤسسة المسرح الوطني التونسي من قبل صندوق التشجيع على الابداع الأدبي والفني، ديناميكية تدافع إجرائي بين لجان الفرز التخصصية والهياكل السيادية بوزارة الشؤون الثقافية التونسية. فيوثق المخرج "أيمن النخيلي" -عضو اللجنة الفرعية الفنية للفنون الركحية- أن اللجنة استندت لقراءة قانونية صارمة لرفض ملف المؤسسة المذكورة شكلا إلى جانب جملة من الملفات الأخرى المرفوضة، حرصا على تفعيل أحكام قانون تضارب المصالح لعام 2018 بتونس الذي ينظم حوكمة المنح. وفي المقابل، انطلقت "اللجنة الاستشارية العليا للصندوق"[9] من رؤية تسييرية منحت الهيكل

كالآتي: "**أجّلت انطلاق التمارين الفنية كخطوة دفاعية حتمية لأتجنب إحراج فريقي ماليّا**"[2]، وهو موقف يتقاطع مع طرح الباحث "**جيب هاجورت**" حول إكراهات التسيير الفني: "**بعض المهام تكون أكثر ضغطاً من غيرها (...) ويمكن لهذه العوامل، منفصلة أو مجتمعة أن تشكل ضغطا سلبيّا على العمل إذا لم يستطع المديرون و/أو العاملون التحكم فيها. وقد يسفر الضغط السلبي عن احتراق الجهد متمثلاً ذلك في الشعور بالإرهاق على مدى زمني طويل**"[3]. ويلتهم هذا الضغط وعي الفنان، حيث يؤكد "اللبان" بمرارة: "رغم استعانتي بمدير أعمال، وجدت نفسي غارقا قسرا في الأوراق والمعاملات الحسابية لإنقاذ العمل وتفادي الديون"[4].

أيضا إن شح التمويل المصرفي للشركات الثقافية التونسية يفرض الاستدانة الشخصية لتأمين أجور الفريق، وهو ما يقر به المخرج التونسي "أيمن النخلي"، مؤكدا احترازه النقدي من نعت "المقاول الثقافي" بمعناه التجاري الصرف، لكون المسرح المستقل يظل مرتبطا بقنوات الدعم العمومي التي تدير عجزا قطاعيا مقننا.

هكذا، يجد هذا المأزق صدى تلقائيا ومطابقة بنيوية صلب معظم الأقطار العربية كمصر والمغرب والأردن. ففي الحقل المصري يواجه صناع العروض جمود لجان الفرز التابعة لقصور الثقافة وتأخر صرف الاعتمادات، وهو عينه المأزق بمسارح الدعم المغربية حيث ثقل المساطر المستندية يضطر المخرج لتأجيل الجوانب التجريبية الراديكالية بغية تصفية الالتزامات القانونية. وتبرز هنا أطروحة الناقدة "**سعداء الدعاس**" حيال معضلة الارتهان للمؤسسة الرسمية: "**دولة مثل الكويت، لا يشكل المسرح هاجسا لأبنائها، تحتاج لأكثر من يد تدعم المسرح وتضمن له الاستمرارية، ولعل أهم تلك الأيدي وأكثرها فاعلية، هي المؤسسة الثقافية الرسمية (...) على أمل أن يظل المسرح (...) محافظا على كيانه الذي نخشى عليه من التلاشي والاندثار**"[5]. فهذا الارتهان يفرز التشتت وغياب التفرغ المهني، وهو ما توثقه الباحثة د. "**عزة القصابية**" صلب تشريحها لواقع الممارس العربي: "**ندرة وجود الفنان المتفرغ للعمل الفني(...) وهذا يجعل الفنان مشتتا بين عمله الذي يشكل مصدر دخل ثابت له، وبين رغبته في التواصل مع الحدث الفني الموسمي العابر؟... (...) وأعرف كثيرا من المخرجين من تخلى عن حلمه المسرحي بسبب بعض العراقيل البيروقراطية التي واجهته**"[6].

2- ميكانيزمات الرقابة المالية الجافة وأثرها على الاستقرار اللوجستي للفرق:

يتجاوز أثر القوانين والتشريعات منشأه ليخنق العرض المسرحي حتى بعد انتهائه عبر "معضلة القسط الأخير"، إذ تفرز الشروط الإدارية تجميدا طويل المدى لمستحقات الفنانين

تطلعات الإبداع المستقل دون الوقوع صلب شرك النمذجة والمشروطية الجمالية؟ وما هي المسارات والبدائل الحوكمية الممكنة لإعادة هيكلة التوزيع والتنقل الإقليمي من فخ التدويل المناسباتي نحو بناء حياة مسرحية فعلية ومستدامة وعابرة للحدود الوطنية؟

وللإجابة عن هذه المعضلات، تعتمد هذه الدراسة المنهج الميداني الاستقصائي النوعي القائم على تقنية المقابلات نصف الموجهة، والتي تم تعزيزها بالتفاعل الرقمي الاستقصائي عبر وسائل التواصل الاجتماعي مع بعض الفاعلين الذين تعذر اللقاء المباشر معهم، متخذة من الواقع التونسي مختبرا دراسيا تفكيكيا يقاس على ضوئه الرهان الإقليمي والمقارن. وترتكز المقاربة على استنطاق ومقاطعة شهادات حية لفاعلين ممارسين محترفين من تونس يغطون زوايا المشهد كصناع عروض مستفيدين من المنح أو محجوب عنهم الدعم، وأعضاء سابقين صلب لجان الفرز، وخبراء ومحكمين صلب لجان المهرجانات الدولية، إلى جانب مساءلة تجارب مسؤولي فضاءات مسرحية خاصة تونسية لفحص مدى قدرتها على صياغة شبكات تضامنية بديلة لإنقاذ المسرح من الموت التجاري، ومقاطعة تلك البيانات بالخطاب والتصريحات الرسمية الموثقة رقميا لإدارة الهياكل السيادية، لضمان شمولية الطرح وموضوعية التحليل الميداني.

* التمويل العمومي وآليات الإنتاج بين تطلعات الإدارة وحركية الميدان:

1- مقاربة الزمن الإداري وإكراهات الإنتاج صلب الحقل المسرحي المستقل:

يجابه المسرح المستقل تحديا معقدا في التوفيق بين "الزمن الإبداعي" داخل فضاء التمارين، وبين "الزمن الإداري" المنظم لصرف الدعم العمومي. وتفرز الشروط الموضوعية للتمويل الرسمي عوائق إجرائية تعمق حدة الأعباء التسييرية للمخرجين، وتجبرهم على إدارة المعاملات المالية بالتزامن مع العملية الفنية. فيتضح هذا المأزق في شهادة المخرج التونسي "فراس اللبان" الذي صرح بالقول: "**تقليص تمويل عرضي الأوبرالي إلى أربعين ألف دينار فقط، وهو مبلغ تعجيزي، أجبرني على تعويض العازفين بالموسيقى الإلكترونية لإنقاذ مشروعي**".[1]

ولا ينفصل التدبير المالي عن أزمة "صرف الأقساط على دفعات مجزأة"، إذ يؤدي التريث الإداري بتونس إلى تأخر صرف الدفعة الأولى لأشهر، مما يربك المخرج مع فريقه. فهذا الانتظار وضع المخرج "فراس اللبان" أمام مسؤولية تسييرية حذرة مع فريقه، يعبر عنها

وتخنق الهياكل المحترفة المستقلة. فينطلق هذا البحث من فرضية علمية تفيد بأن السياسات التمويلية الرسمية باتت دافعا لبروز تحديات إجرائية ترتبط ببطء التنفيذ والعوائق المستندية وتأخير السيولة النقدية، فضلا عما يفرزه واقع التسيير من تحويل المبدع قسرا من فنان مختبر تجريبي إلى موظف حسابات يطارد التقارير والورقيات الإدارية على حساب نضج مقترحه الجمالي والإخراجي. ويتعمق هذا المأزق لوجستيا بصدور قرارات تشريعية تفرض معاليم كراء مرتفعة لاستغلال الفضاءات المسرحية ودور الثقافة الرسمية، كالقرار المشترك المؤرخ في 14 جويلية 2026 بتونس، وهو إجراء حديث العهد تظل تداعياته الميدانية على حركية الإنتاج وعلاقة الفنان بالفضاء العام قيد التشكل والنسبية، وتحتمل رصد ميكانيزمات التكيف أو الالتفاف المهني لتفادي تعطل ديمقراطية الثقافة. لذلك وأمام هذه التحديات الإجرائية وعواقبها المعقدة، اتجهت بوصلة شق من المبدعين والهياكل المستقلة نحو مساءلة منظومات التمويل غير الحكومي والإقليمي البديل العابر للحدود، ممثلا في الصناديق الثقافية والمؤسسات الدولية عبر برامجها الإنتاجية المعاصرة ودعم التنقل. وتطرح هذه المنظومات نفسها كبدائل مرنة ومحررة للفنان، غير أن تفحص مسارات حوكمة منحها يضعنا أمام مأزق معرفي آخر يتعلق بسؤال المشروطية الفنية والرقابة الناعمة، إذ تعلن بعض الهيئات الدولية صراحة عن منح مقيدة بمحاور تحددها مسبقا، في حين يظهر تصفح أسئلة استمارات التقديم الإلزامية وتوجيه تقارير الأثر السنوية تفضيلا لنيل الدعم استنادا إلى كلمات مفتاحية وأبعاد مجتمعية ومضامين فكرية محددة سلفا، مما قد يفرض على العديد من المسرحيين هندسة خطابهم الإبداعي ليرضوا تطلعات لجان الفرز والمانحين الكونيين، وهو ما قد يؤدي أحيانا إلى نمذجة جمالية واغتراب المنتج الفني عن خصوصية واقعه المحلي المحض. ومن ناحية أخرى، تبرز معضلة التوزيع وتدويل العرض صلب المهرجانات الإقليمية الشهيرة عربيا، والتي تحولت صلب كثير من الأحيان إلى فخ استهلاكي ومقابر فاخرة للعروض، لكونها تعتمد على معادلات دبلوماسية تمنح الفنان مجدا مناسباتيا لليلة عرض واحدة ثم تدفن العمل كليا لغياب استراتيجيات شبكية للتوزيع المستدام العابر للأقطار.

ومن قلب هذه المفارقات البنيوية المتشابكة، تتبلور التساؤلات المركزية لهذه الدراسة لتطرح جملة من أسئلة البحث الجوهرية اتساقا مع فصول البحث:

كيف تنعكس البيروقراطية الإجرائية لآليات الإنتاج وتشريعات الكراء الحديثة للمسارح العمومية على الهوية الإبداعية والخيارات اللوجستية للفنان المحترف محلياً؟ وإلى أي مدى تستطيع الصناديق الإقليمية البديلة وهياكل الحوكمة اللامركزية للفضاءات الخاصة تلبية

ديناميكية التمويل المستقل وآليات الحوكمة البديلة: قراءة استقصائية في أدوار الهيئات غير الحكومية وأثرها في تدويل العرض المسرحي

(تونس والمنطقة العربية نموذجا)

محمد أمين مطاوع

* مقدمة عامة: الإطار النظري والمقاربة الإشكالية للبحث

تتأسس القيمة السوسيولوجية للفن المسرحي المحترف صلب المجتمعات المعاصرة على كونه يمثل فضاء عموميا نقديا تفكك من خلاله الذوات شواغلها السياسية والاجتماعية عبر الفرجة الحية. ولأن المسرح المحترف ينفرد بطبيعته البنيوية التي تفرض تحقق لقاء حي، ومباشر، ومقصود صلب مكان وزمان محددين بين المبدعين والجمهور، فإن كينونته تظل رهينة بقيام حياة مسرحية ديناميكية ومستدامة توفر شروط الإنتاج والتوزيع وصون الكرامة الاقتصادية والمهنية للممارسين في هذا الحقل الإبداعي. غير أن النظر بتمعن في السوسيولوجيا الإقتصادية للفنون عامة، يظهر الفن المسرحي، محكوما بالمواجهة المستمرة مع العجز المالي، وذلك بالتزامن مع نمو تكاليف الإنتاج الخدماتي والفني، في وقت لا تحقق فيه شبابيك التذاكر مداخيل تستغل كتمويل ذاتي، بحيث يفرض هذا الواقع التعويل على الدعم الخارجي والسياسات الرسمية لتوجيه جهود المتداخلين والذود عن استمرارية المنجز الركحي المحترف.

وفي صلب هذا السياق، يعيش المشهد المسرحي المحترف مفارقة حارقة تمس عصب الفعل الدرامي، وتتمثل صلب الفجوة الشاسعة والتناقض الصارخ بين الرؤية الفوقية للخطاب الرسمي والشعاراتي، وبين الممارسات الإجرائية والتشريعات الجافة التي تحكم أرض الواقع

Theatrical Performance (Tunisia and the Arab World)

This paper is structured around four complementary themes (…). The first focuses on the logic of independent funding and the issue of artistic conditionality; it examines the mechanisms employed by non-governmental organizations to determine whether their grants liberate theater artists from bureaucratic constraints or, conversely, subject them to aesthetic standardization. The second theme explores the governance of alternative spaces (…). The third addresses the circulation of theatrical productions and evaluates the effectiveness of mobility support programs in facilitating their access to international stages. The fourth theme offers a critical analysis of accounts drawn from field experiences in Tunisia and the Arab world, comparing them with European networks and models of independent theater (…). In conclusion, this paper aims to provide a reference guide for establishing an Arab-African solidarity network for independent theater—a network whose mechanisms would draw inspiration from the European theater network (IETM). This vision seeks, fundamentally, to devise flexible forms of participatory governance, redefine the concept of an artist's cultural sovereignty, and establish an alternative theatrical economy (…), thereby ensuring a vibrant and sustainable theatrical life that transcends borders.



محمد أمين مطاوع

ملخّصات:

تتأسس المداخلة على أربعة عناصر مترابطة (...) يركز أولها على منطق التمويل المستقل وسؤال المشروطية الفنية عبر فحص آليات الهيئات غير الحكومية وبحث مدى مساهمة منحها في تحرير المسرحي من الإكراهات البيروقراطية أو نمذجته جماليا. ويدرس ثانيها مسألة حوكمة الفضاءات البديلة (...) ويعنى ثالثها بحركية التوزيع وبحث مدى نجاعة برامج دعم التنقل في تسهيل عبور العروض نحو الفضاءات الدولية. وينتهي رابعها إلى قراءة نقدية لشواهد التقاطعات الميدانية التونسية والعربية ومقارنتها بالشبكات والنماذج الأوروبية للمسرح المستقل (...) تطمح هذه الورقة في ختامها إلى اقتراح دليل استرشادي لبناء شبكة تضامنية عربية إفريقية للمسرح المستقل تحاكي في آلياتها الشبكة الأوروبية للمسرح (IETM). وتسعى هذه الرؤية بالأساس إلى ابتكار صيغ حوكمة تشاركية مرنة تعيد صياغة مفهوم السيادة الثقافية للمبدع، وتؤسس لاقتصاد مسرحي بديل (...) يضمن حياة مسرحية فعيلة ومستدامة عابرة للحدود.

Dynamique du financement indépendant et mécanismes de gouvernance alternatifs : enquête sur le rôle des organismes non gouvernementaux et leur impact sur l'internationalisation du spectacle théâtral (Tunisie et monde arabe)

La communication s'articule autour de quatre axes complémentaires (…). Le premier porte sur la logique du financement indépendant et la question de la conditionnalité artistique : il examine les mécanismes des organismes non gouvernementaux et cherche à déterminer dans quelle mesure leurs subventions libèrent les artistes de théâtre des contraintes bureaucratiques ou, au contraire, les soumettent à une standardisation esthétique. Le deuxième axe étudie la gouvernance des espaces alternatifs (…). Le troisième s'intéresse à la circulation des spectacles et évalue l'efficacité des programmes de soutien à la mobilité pour faciliter leur accès aux scènes internationales. Le quatrième axe propose une lecture critique de témoignages issus d'expériences de terrain en Tunisie et dans le monde arabe, qu'il compare aux réseaux et aux modèles européens du théâtre indépendant (…). En conclusion, cette communication ambitionne de proposer un guide de référence pour la création d'un réseau de solidarité arabo-africain en faveur du théâtre indépendant, qui s'inspirerait, dans ses mécanismes, du réseau européen du théâtre (IETM). Cette vision vise essentiellement à concevoir des formes souples de gouvernance participative, à redéfinir la notion de souveraineté culturelle de l'artiste et à établir une économie théâtrale alternative (…), garantissant une vie théâtrale active et durable, au-delà des frontières.

Dynamics of Independent Funding and Alternative Governance Mechanisms: An Investigation into the Role of Non-Governmental Organizations and Their Impact on the Internationalization of

ديناميكية التمويل المستقل وآليات الحوكمة البديلة: قراءة استقصائية في أدوار الهيئات غير الحكومية وأثرها في تدويل العرض المسرحي

(تونس والمنطقة العربية نموذجا)

12. - **KYC**: «Le KYC (Know Your Customer, ou «connaissance du client») est un processus obligatoire qui permet aux entreprises et aux institutions financières de vérifier l'identité de leurs clients».

13. - رياض بن يوسف، الحقل الأدبي عند "بورديو": مقاربة المفهوم، مجلة المعيار، المجلد 29، العدد 4، الجزائر، 2025، ص 958.

14. - الموقع الإلكتروني لفرقة "فرصة جيدة: https://www.goodchance.org.uk/about

15. - مارتن إسلن، مجال الدراما (كيف تخلق العلامات الدرامية المعنى على المسرح والشاشة)، ترجمة سباعي السيد، مطبعة هيئة الآثار المصرية، مصر، 1992، ص 174.

16. - الموقع الإلكتروني لفرقة "فرصة جيدة: https://www.goodchance.org.uk/about

17. - نسبة لمسرح المقهورين أوالمضطهدين التفاعلي الذي أسسه المسرحي والمخرج البرازيلي "أوغستو بوال".

18. - باولو فرايري، تعليم المقهورين، ترجمة يوسف نور عوض، دار القلم، بيروت-لبنان، 1980، ص 44.

19. - أوجستو بوال، قوس قزح الرغبة: من المسرح التعبيري إلى العلاج، ترجمة نورا أمين، الهيئة العربية للمسرح، الشارقة، 2019، ص 44.

20. - د.أمبارك أحمد ود.بكيري أمين، تحولات مفهوم الهوية في عصر الحداثة السائلة عند زيغمونت باومان، مجلة الفكر المتوسطي، المجلد 14، العدد 01، الجزائر،2025، ص 264.

21. - د.أمبارك أحمد ود.بكيري أمين، مرجع سابق، ص 265.

22. - د.أمبارك أحمد ود.بكيري أمين، مرجع سابق، ص 269.

23. - د.أمبارك أحمد ود.بكيري أمين، مرجع سابق، ص 269.

24. - د.أمبارك أحمد ود.بكيري أمين، مرجع سابق، ص 269.

25. - د.ماري الياس، المسرح السوري: واقع وآفاق مستقبلية، واقع المسرح العربي: شهادات ورؤى، اصدارات المسرح دوت كوم، الطبعة الأولى، القاهرة، 2009، ص 28 .

26. - جوان جان، المسرح السوري في مطلع الألفية الثالثة، واقع المسرح العربي: شهادات ورؤى، اصدارات المسرح دوت كوم، الطبعة الأولى، القاهرة، 2009، ص 40.

27. - عبد الغني عماد، مرجع سابق، ص 58.

28. - د.ماري الياس، ص 30.

29. - السيكوسوشيالية (أو النفس الاجتماعية - Psychosocial) هو مصطلح يجمع بين الجانب النفسي والجانب الاجتماعي، ويُشير إلى العلاقة المتبادلة بين النفسية الفردية (الأفكار والعواطف والسلوكيات) والبيئة الاجتماعية المحيطة (العائلة، الأصدقاء، الثقافة، والمجتمع)، من أبرز من أصل لهذا المفهوم هو عالم النفس "إريك إريكسون" (Erik Erikson) عبر نظريته الشهيرة "مراحل النمو النفسي الاجتماعي".

بلال جلاصي،

ممثل ومخرج وباحث مسرحيّ -تونس

تكون حركية مستقلة عن القيود البيروقراطية الجامدة، وملتزمة سوسيولوجيا بمناصرة قضايا الإنسان المعاصر والحفاظ على حريته وكرامته. فالفعل المسرحي المستقل كان وسيبقى دائما فضاء للتمرد والحرية، وبقدر ما تسعى الأجهزة السيادية والحدود السياسية إلى كبح الجسد البشري وتحييد الإبداع الفني، يتيح لنا الكوسموس الافتراضي والذكاء السيبراني في عصرنا الراهن أفقا رحبا للانعتاق والتحرر، بحيث تظل مجالات المسرح الحيوية مرايا العدالة الناصعة وساحات المقاومة الإنسانية الحرة بامتياز.

الهوامش

1. - إدريس الغزواني، مانويل كاستيلز ومفهوم مجتمع الشبكات: من المجتمع إلى الشبكة (نحو مقاربة تأويلية للهوية والسلطة في عصر المعلومات)، معهد الدوحة للدراسات العليا ، المركز العربي، عمران، المجلد 9، العدد 33، صيف 2020، ص 145 و146.
2. - إدريس الغزواني، مرجع سابق، ص 148.
3. - إدريس الغزواني، مرجع سابق، ص 148.
4. - **Cyberformance**:«La cyberperformance est une forme de théâtre numérique interactif qui offre un espace aux artistes et aux spectateurs du monde entier pour participer à des performances transnationales numérisées, utilisant la technologie, des plateformes informatiques interactives et des applications participatives»:Yasser Fouad Selim, Cyberformance: towards a transnational user-response theory, International Journal of Performance Arts and Digital Media,https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/14794713.2020.1722915
5. - أنطونيو بيتزو، المسرح والعالم الرقمي: الممثلون والمشهد والجمهور، ترجمة أماني فوزي حبشي، مؤسسة هنداوي، 2025، ص 38.
6. - المرجع السابق، ص 32.
7. - عبد الغني عماد، الثقافة وتكنولوجيا الأتصال التغيرات والتحولات في عصر العولمة والربيع العربي، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، 2012، ص 65 و66.
8. - عبد الغني عماد، مرجع سابق، ص66.
9. -**DAO**: "المنظمة اللامركزية المستقلة (DAO) هي منظمة مملوكة جماعياً تعمل على إنجاز مهمة مشتركة. تتيح اليوم المنظمات اللامركزية المستقلة (DAOs) العمل مع أشخاص ذوي توجهات مماثلة حول العالم دون الحاجة إلى الاعتماد على قائدٍ مُتسلط لإدارة الأموال أو العمليات. فلا وجود لمدير تنفيذي يُنفق الأموال كيفما شاء، ولا لمدير مالي يتلاعب بالحسابات. بل تُحدد قواعد قائمة على تقنية البلوك تشين، مُدمجة في الشيفرة البرمجية، كيفية عمل المنظمة وكيفية إنفاق الأموال.": https://ethereum.org/fr/dao/
10. - ديفيد إنغليز وجون هيوسون، مدخل إلى سوسيولوجيا الثقافة، ترجمة لما نصير، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، بيروت، الطبعة الأولى، مارس، 2013، ص 282.
11. - تقنية سلسلة الكتل: "هي آلية متقدمة لقواعد البيانات تسمح بمشاركة المعلومات بشفافية داخل شبكة الأعمال. تخزن قاعدة بيانات سلسلة الكتل البيانات في كتل مرتبطة ببعضها في سلسلة. وتعد البيانات متسقة زمنيًا لأنه لا يمكنك حذف السلسلة أو تعديلها من دون توافق من الشبكة. ونتيجة لذلك، يمكنك استخدام تقنية سلسلة الكتل لإنشاء سجل حسابات غير قابل للتغيير أو ثابت لتتبع الطلبات والمدفوعات والحسابات والمعاملات الأخرى. يحتوي النظام على آليات مدمجة تمنع إدخالات المعاملات غير المصرح بها وتُنشئ تناسقًا في طريقة العرض المشتركة لهذه المعاملات." رابط التعريف: https://aws.amazon.com/ar/what-is/blockchain/

السيكوسوشيالي[29] الفعلي والمستدام. ومع ذلك، تبقى محاولات استقدام وجلب هذه التجربة وتأصيلها في البيئة العربية والإفريقية عامة والتونسية خاصة في المستقبل حلما يصطدم بجدران وممانعات بنيوية تتراوح بين الهوة الرقمية، والضعف التقني، وجمود المنظومة التشريعية والمتابعة المحلية التي بقيت قاصرة وعاجزة على فهم وإدراك مرونة العقود الذكية وأمان تقنيات سلسلة الكتل (Blockchain).

أولا: التوصيات الإجرائية والعملية

وعلى ضوء هذه الاستنتاجات العلمية والميدانية، تطرح الدراسة مجموعة من التوصيات التوجيهية والإجرائية، موجهة لصانعي القرار الفني، والفرق المستقلة، والباحثين في المشهد العربي والتونسي بشكل خاص.

--- الدعوة إلى ثورة تشريعية ورقابية: إعادة النظر في القوانين البالية المؤطرة للعمل الثقافي والمالي في تونس ومجمل البلدان العربية، والاعتراف القانوني والجبائي بالمنظمات اللامركزية المستقلة (DAO) والعقود الذكية والأصول الرقمية المشفرة، كجسور معترف بها قانونيا لتمويل وإنتاج المشاريع الفنية المستقلة دون تقييدها بالبيروقراطية الرسمية.

--- إنشاء منصات ومجمعات رقمية تضامنية عابرة للأوطان: حث المجموعات المسرحية المستقلة ومسرح الهواة والتجارب الشبابية في المجال العربي والإفريقي على تجاوز النهج التقليدي-التبعي المستند إلى استجداء الدعم الحكومي الشحيح والمشروط، والانطلاق الفوري في إنشاء مجمعات رقمية وتكتلات افتراضية مشتركة تستغل "السمعة الافتراضية" والهوية الفنية لجذب التمويل التضامني الرقمي العالمي عابر الأوطان.

--- إقحام السيكودراما والمسرح العلاجي صلب استراتيجيات الإحاطة: التوصية باعتماد آليات "الأدرمة" والعلاجات النفسية المسرحية ومفهوم الازدواج الجمالي ضمن استراتيجيات رعاية وإدماج الفئات الهشة والمهمشة واللاجئين في مواطن النزاعات العربية والإفريقية، وتحويل الفضاء المسرحي من أداة ترفيهية تتلاشى بانتهاء العرض إلى مؤسسة إدماجية دائمة قائمة الذات وقادرة على استئصال الألم وبذر الأمل في النفوس.

ثانيا: كلمة ختامية

إننا في ختام هذه المساءلة النقدية، لا ندعو إطلاقا إلى الاستنساخ الحرفي وغير الواعي للأدوات التكنولوجية والتمويلية الغربية، بل نتطلع بتفاؤل كبير إلى طوعية تكييفها وتأصيلها من أجل صياغة واقع جديد، ألا وهو واقع حياة مسرحية تونسية وعربية وإفريقية نابضة،

إن هذا الطرح يتقاطع مباشرة مع فلسفة "الحوكمة اللامركزية الافتراضية" التي تتيحها تقنيات الحوسبة والمنظمات المستقلة (DAO)، حيث يغدو تنوع جهات الدعم الرقمي التضامني وسيلة لإنقاذ هامش الحرية والتنوع الفني من القتل المنظم الذي تمارسه أحادية الجهة المانحة الرسمية. لذلك، فإن الرهان الحقيقي والمستقبلي لا يكمن أبدا في النقل الحرفي والأعمى للآليات التقنية والتمويلية الغربية بشكل مسطح ومنبتّ، بل يكمن في طوعية تكييفها وتجذيرها العبقري لتلائم الخصوصيات والقضايا السوسيو-ثقافية الراهنة للمواطن والإنسان التونسي والعربي. ومن ثم، فإن الانفتاح الذكي والمحكم على الثقافة السيبرانية، وتوطين منصات الدعم التشاركي الجماعي يوفر للمبدعين مساحات غير مسبوقة من الحرية المطلقة للتعبير عن همومهم، ومشاغلهم، وتأسيس حركية مسرحية نابضة وملتزمة بنيويا وسوسيولوجيا بمناصرة قضايا الإنسان العادلة، والعمل المستمر على استنبات مسرح متنوع ومتعدد ومستدام لا يخضع لأهواء وزارات الثقافة أو الإدارة البيروقراطية التي تخنق طاقات العرض.

* خاتمة واستشراف:

تأسيسا على ما وضحته وفككته هذه الورقة البحثية من مقاربات نقدية وميدانية وأنثروبولوجية، نخلص في النهاية إلى تثمين الدور الاستثنائي والاستراتيجي الذي بات يلعبه التمويل الرقمي اللامركزي في إعادة صياغة وهيكلة اقتصاديات الثقافة السيبرانية المعاصرة. فهذا البديل الافتراضي لم يعد مجرد آلية تقنية، أو وسيلة عابرة وجانبية لجمع المال، بل أضحى فضاء سوسيولوجيا متكاملا، وبنية تحتية مستقلة تعزز المبادرات الإبداعية الحرة عبر آليات التبرع، والمشاركات، والنشر الجماعي عبر الشبكة العنكبوتية، وهو ما يشرع الأبواب واسعا أمام تجلي مساحات جديدة، ومتجددة، ومقاومة، لما أسميناه بـ"الفن الرقمي اللامركزي".

لقد أثبتت التجربة الميدانية الفريدة لمسرح "فرصة جيدة" (Good Chance) في مخيم كاليه قسوة الواقع السياسي، وتفكيكه الحاد للجغرافيا الإنسانية، معلنة انعتاق المبدع من الحصار المكاني. فبفضل هذا التمنع الجمالي، تبلورت لغة الفعل الدرامي بقدرتها الفنية على تفكيك جدران البيروقراطية الرسمية، والعبور الآمن نحو "المأسسة الافتراضية" العابرة للحدود والأقطار، مما أسهم في تحويل الصدمات النفسية والاجتماعية للاجئين والمقهورين إلى متن دراماتورجي ينزع صورة الهيمنة الرسمية، ويعيد صياغة وعيهم بذواتهم، ويحقق إدماجهم

لتداولات العملة الرقمية المشفرة (كالبيتكوين والإيثيريوم) على اعتمادات وسيادات العملة النقدية الوطنية التقليدية. فإذا أصبح جزء كبير من الأموال والثروة الموجهة للثقافة يحتفظ به أو يتداول ويستثمر خارج النظام المصرفي والسيادي التقليدي، فقد تغدو أدوات السياسة النقدية والمراقبة المالية المحلية للدول أقل فاعلية وأكثر هشاشة، وهو الأمر الذي يؤدي حتما إلى ظهور تقلبات حادة قد تلحق ضررا بليغا بالسوق المالية الوطنية الضعيفة أصلا، مما يفسر ريبة وخوف الأنظمة الحاكمة والمؤسسات المالية من هذه التكنولوجيات الصاعدة. وزاد الطين بلة، وتصلبا، تخلف البنى التشريعية والقانونية والرقابية في تونس وسائر الدول العربية عن مجاراة ومواكبة هذه التطورات التكنولوجية والرقمية المتسارعة. فالسبب الأساسي والمحوري في هذه الظاهرة المعطلة لحرية الإبداع أن "**البناء التشريعي في الدول العربية يستند إلى تراث كبير من القوانين التي صدرت واستخدمت في وقت لم تكن ثورة المعلومات قد بلغت هذه الدرجة من القوة والعنفوان والانتشار والتغلغل بعمق في جسد المجتمع**"[27]. وهذا التكلس القانوني والجمود الإداري اللذان يتوجسان ريبة من المركزية الافتراضية ومنطق العقود الذكية وأنظمة (DAO)، يقفان حائلا تشريعيا وجنائيا حقيقيا في تونس وسائر الدول العربية أمام شرعنة تداول الأصول الرقمية، ويمنعان المجموعات المسرحية التونسية والعربية من فتح حسابات ومحركات تبرع جماعي رقمية حرة تضمن تصفح المحتوى الفني ودعمه ماديا بعيدا عن الرقابة البيروقراطية الرسمية المكبّلة لروح المبادرة الحرة.

3- آفاق التأسيس الحركي لمسرح مناصر ومستقل:

تفتح هذه القراءة الإستشرافية آفاقا واعدة وفرصا حقيقية لإنعاش حركية مسرح الهواة والفرق المستقلة في الفضاء العربي والتونسي، بالرغم من كل القيود والمخاطر والممانعات التشريعية والهيكلية الصارمة، إذا ما أُحسن استغلال الهوامش والمتاح الافتراضي والتكنولوجي بحنكة وذكاء للالتفاف حول القوانين العقيمة وصياغة حلول شبكية مرنة وموازية. وفي هذا السياق الاستنباتي والمقاوم للمركزية التمويلية، يؤكد أحد النقاد في قراءته لشروط قيام الفعل الدرامي واستقلاليته البنيوية: "**لا يمكن للمسرح أن يوجد دون أن يتحقق له شرطان هما الحرية والرعاية، الحرية (ولو كانت نسبية) مطلب وضرورة. كذلك الرعاية المادية مهما كانت سياسة الدولة التي يتبع لها هذا المسرح (...) وابتكار حلول جديدة كتنوع الجهات الداعمة بحسب توجه وخصوصية كل مشروع على حدة. ولا يمكن أن تكون الجهة الداعمة واحدة وذاتها دائما لأن هذا بحد ذاته يقتل هامش الحرية والتنوع**"[28].

ينعكس هذا السياق المتأزم، لمعضلة المادية بشكل واضح على لسان صناع المسرح أنفسهم، حيث توثق د."**ماري الياس**" في مقال لها شهادة للمخرج والممثل الشاب "**أسامة حلال**" تلخص مأزق التمويل البنيوي للأجيال الجديدة بقوله: "**وعن مشاكل الإنتاج والرعاية وهي أكبر المشاكل التي يعاني منها الجيل الجديد "دائما المشكلة مادية حتى أنني أشعر أن الأفكار تحجم بسبب الضعف المادي فبسبب المادة لا تستطيع أن تتخيل كما تريد ولا تستطيع أن تختار الممثلين كما تريد وبسبب المادة أيضا أضطر للعمل في التلفزيون**""[25]. ويتجلى من خلال هذه الشهادة الحية كيف يجهض العوز المالي الرسمي طاقات التخيل والابتكار الفني، ويجبر المسرحيين على النزوح التلفزيوني، وهو ما يعزز دقة ما نقله الكاتب "**جوان جان**" في مقال له من أن "**ضعف المردود المادي أصبح يشكل العائق الأبرز في وجه تقدم الحركة المسرحية (...) ولم يعد غريبا الحديث عن صعوبة تجميع عدد محدود من الممثلين لتقديم عرض مسرحي، ذلك أن الأغلبية الساحقة من ممثلي المسرح لم تعد راغبة في العمل فيه، وأصبح شغلها الشاغل اللهاث وراء المخرجين والمنتجين التلفزيونيين (...) مما أدى إلى تسلل مجموعات من الممثلين إلى خشبة المسرح تنقصها الموهبة والكفاءة**"[26].

هكذا، ومن هذا المنظار السوسيولوجي والنقدي الحارق، نبعت رغبة هذه الورقة البحثية في استشراف وفحص المصادر البديلة لتمويل المشروع الفني خارج المختبرات الكلاسيكية الجافة، وتقديم أنموذج دعم مالي متطور متحرر من سلطة وهوى التمويل العمومي وشروطه التقييدية البالية، سعيا نحو توطين وتأصيل النشاط المسرحي المستقل، وتوسيع القدرة الذاتية على الإنتاج عبر بناء شبكة علاقات تمويلية افتراضية عابرة للحدود وقادرة على الحد الجذري من التبعية الاقتصادية والسياسية للدعم الحكومي المعطل لجماليات العرض والطلب.

2- كوابح التقلب الهيكلي: الفجوة الرقمية والاهتراء التشريعي والسيادي:

تقتضي الأمانة العلمية والمقاربة النقدية والواقعية الاعتراف بأن محاولة نقل وتكييف نموذج تجربة مسرح "فرصة جيدة" (Good Chance) التمويلي اللامركزي مع الخصوصيات الاقتصادية والتشريعية والسياسية للمشهد المسرحي العربي والتونسي والإفريقي، تصطدم بجدار سميك من الكوابح البنيوية العميقة والمخاطر الهيكلية الحادة. ويأتي في صدارة هذه العوائق اهتراء البنية التحتية التكنولوجية المحلية، واتساع الفجوة الرقمية الشاسعة بين المركز والأطراف، علاوة على معضلة "التقلب المالي" الشديد والتأثيرات السلبية العميقة

التي يعيشها أعضاؤه بسرعة لا تسمح باستقرار الأفعال في عادات وأعمال منتظمة"[20]. وفي ظل هذه السيولة، تميل المؤسسات التقليدية الكبرى الموروثة عن الحداثة الصلبة "**إلى أن تصبح بالية ومهجورة**"[21]، مما يفرض على الهويات المسرحية مرونة عالية تضاهي التغير والتحول الدائم، وتتجاوز النماذج الثابتة المنهارة امتثالا للواقع السائل.

هكذا، تغدو المأسسة الافتراضية هنا بمثابة الاستجابة الواعية للرغبة "**في البحث عن مكان مريح ومضياف وآمن بما فيه الكفاية، حتى في عالم متوحش لا يمكن التنبؤ به ومهدد**"[22]. ورغم أن العولمة تفرض انقطاعا غير مسبوق في الاتصال بين فضاء الطبقة العليا وفضاء "**تسكنه شبكات محلية (...) تعتمد على هويتها باعتبارها أفضل مصدر للدفاع عن مصالحها، بل عن وجودها**"[23]، فإن تجربة مسرح "فرصة جيدة" الافتراضية قد أعادت استغلاق الفضاء الرمزي "**كمكان للتعددية واحترام تعدد المسارات**"[24]، متجاوزة الانقسام المادي والمكاني لتقدم دليلاعلى إمكانية التعايش والتضامن الرقمي. لذلك وبذلك، نجحت التجربة في صياغة مفهوم متجدد للمسرح المستقل الذي يعالج قضايا الاغتراب والتمزق السيكولوجي للاجئ العالق بين ثقافة الأصل وثقافة البلد المضيف، متجاوزا نماذج الاندماج القسري السائدة في الخطابات الرسمية الغربية التي انتقدها بحق عالم الأنثروبولوجيا الفرنسي "**ميشيل أوجييه**" في أبحاثه الميدانية وفي كتابه "**الغابة: مخيمات كاليه والمهاجرون**" متسائلا عن عمق مشكلات الانتماء والأصول والهوية المعاصرة.

* أفق التوطين في المشهد العربي والأفريقي: الفرص، العوائق، والرهانات الاستشرافية:

1- مأزق التمويل الرسمي ومبررات البحث عن الموازاة التمويلية:

تظل معضلة التمويل العمومي الرسمي المقترنة بالمشروع الفني المسرحي في الأقطار العربية والإفريقية، وفي المشهد التونسي والعربي على وجه الخصوص، محل تساؤل ونقد دائمين عن كيفية إدارة الموارد المالية الشحيحة وآليات وشروط توزيعها المجحفة، وبشكل أخص مدى استجابتها لمتطلبات تنفيذ العروض وتطوير الممارسة الفنية المعاصرة. فإلى حد يومنا هذا، لا يزال التمويل العمومي والحكومي الموجه للاستثمار، والإنتاج، والتوزيع المسرحي يشكو من ضعف فادح وهزال في الميزانيات المدرجة، وهو ما جعل القطاع المسرحي يقل إنتاجه الإبداعي، وتشل حركيته التوزيعية بشكل كارثي، مما يمنع تكافؤ فرص دعم المشاريع بين هياكل الدولة الرسمية وبين الفرق المستقلة ومسرح الهواة والتجارب الشبابية الطالعة.

بذاته وبفعله. وفي الحياة اليومية يتوجه انتباهنا دائما -أو في غالب الأمر- إلى الأشخاص الآخرين أو الأشياء الأخرى، أما فوق المنصات فإن انتباهنا يتوجه أيضا إلى أنفسنا، فالبطل يفعل ويراقب نفسه أثناء فعله، إنه يعرض نفسه ويراقب نفسه أثناء عرضه لها، إنه يتكلم ويسمع ما يقوله"[19].

3- معضلة الاستدامة والتأسيس للمؤسسة المسرحية "الافتراضية":

شهدت التجربة منعطفا حادا وخطيرا بتاريخ 24 أكتوبر من سنة 2016، حينما أعلنت السلطات الفرنسية رسميا عن تفكيك مخيم الغابة بكاليه قسريا وإجلاء قاطنيه، بتعلة أن المهاجرين يبثون الفوضى ويتسببون في أزمات دبلوماسية مع المملكة المتحدة، مما وضع باعثي مسرح "فرصة جيدة" أمام خيبة أمل مريرة وتهديد حقيقي بانهيار وتلاشي المشروع المرتبط بظرف مكاني استثنائي ومؤقت. ومع ذلك، شكل هذا المنعطف الجيوسياسي القاسي مختبرا نظريا وسوسيولوجيا فائق الأهمية لمساءلة معضلة "الاستدامة والمأسسة الافتراضية" خارج الأطر والجدران المادية الملموسة للمؤسسات، حيث سمح التطور التدريجي والمستمر لشبكة الممارسات والشراكات الرقمية والتمويل اللامركزي المستقل للفرقة بالانتقال الذكي من منطق "المشروع المؤقت المحدود زمنيا ومكانيا" إلى بناء نموذج مؤسساتي مستدام ومرن قادر على إعادة إنتاج وظائفه الفنية والإنسانية والاجتماعية أينما حل وارتحل، حتى بعد تفكيك الخيمة المادية في كاليه وانتقال نشاطهم إلى باريس ولندن وأماكن أخرى.

إن منطلق الاستدامة هنا لم يتمخض عن تشييد مبنى خرساني ثابت أو الارتباط الإداري المباشر بالبرامج الرسمية للدول، بل تمخض عن بناء نمط من "المأسسة الافتراضية السيبرانية" التي تستمد مشروعية وجودها واستمراريتها من شبكة متراكمة من الفاعلين، والموارد، والخبرات، والعملات الرقمية، والسمعة والهوية الفنية عابرة الحدود التي صنعت عبر الفضاء الافتراضي. وبهذا المعنى السوسيولوجي الدقيق فإن «الافتراضية» لا تعني أبدا أن المؤسسة هلامية وموجودة فقط على صفحات الإنترنت أو أنها غير مادية بالضرورة، بل تعني على وجه الدقة والتحقيق أن وحدتها البنيوية والمؤسسية قد انعتقت تماما وتجاوزت التطابق مع وحدة جغرافية، أو بقعة مكانيّة، أو جهاز بيروقراطي حكومي واحد.

الجدير بالذكر، أن هذا الانعتاق يجد مشروعيته في طروحات "**زيجمونت باومان**" حول تحولات العصر المعاصر، حيث يتميز العصر الراهن بأزمة المؤسسات والمرجعيات أو ما أسماه ""**ذوبان المواد الصلبة" (...) ليصبح مجتمع ما بعد الحداثة مجتمعا سائلا تتغير فيه الظروف**

تبعث على الإضطراب مثل تلك التى وجهها هاملت إلى عمه، هي المعيار الحقيقي لأهميتها في نسيج حياتنا ومجتمعنا وثقافتنا"[15].

2- المسرح العلاجي والإدماج الاجتماعي: من المقهور المستهلك إلى الفاعل الدراماتورجي:

تجاوزت مبادرة مسرح "فرصة جيدة" حدود استجلاب عروض جاهزة من الخارج لتروية ظمأ اللاجئين للترفيه، لتتحول سريعا إلى مشروع ومختبر مسرحي أنثروبولوجي عميق جعل من اللاجئين والمقهورين أنفسهم الفاعلين والدراماتورجيين والمؤدين الحقيقيين فوق الركح. فقد منحهم هذا المسرح البديل "**مساحات آمنة يجتمع فيها الناس، ويتنفسون هواءا مشتركا، ويكتشفون طرقا جديدة لفهم بعضهم بعضا. أماكن للنقاش والاختلاف والتعبير، حيث ترحب بجميع أصواتنا المختلفة وتؤخذ بعين الاعتبار. من خلال المسرح والفنون، نخلق هذه المساحات ونوفر الفرص للمجتمعات لتزدهر، وللفنانين ليتطوروا، وللجمهور ليستكشف ويتأمل ويتخذ خطوات عملية**"[16]. وتحول اللاجئون بفضل الورشات اليومية من خانة الاستهلاك السلبي لخطابات الآخرين إلى إنتاج متن درامي ومونودرامي خاص يعبر عن قضاياهم الصادمة، موظفين تفاصيل رحلاتهم الشاقة وقصصهم المأساوية التي حولتهم إلى منفيين، مما أتاح لهم متسعا علاجيا هاما لتفكيك الصدمات النفسية الحادة («Trauma») الناجمة عن الحروب والاضطهاد والتخلص من آثارها.

إن هذا المسرح شبه العلاجي يحقق غايات الاندماج الاجتماعي الفعلي والتخلص من آثار ما بعد الصدمة عبر ممارسة النضال المنظم فوق الخشبة، حيث يتجلى المقهور بالمفهوم **البوالي**[17] بوصفه ذاتا "**بمجرد أن يبدأ المقهور الإحساس بذاته يبدأ في نزع صورة القاهر من داخله ليمارس النضال المنظم من أجل تحقيق حريته، ولكي يحقق هذا النضال غايته، فينبغي ألا ينتهي عند حدود العقل وحده إذ لا بد أن يصاحب الاكتشاف العقلي عمل فعال يتجاوز حدود الحماس**"[18]. ويسهم إشراك عناصر من المجتمع المحلي والفرنسي المحيط بالمخيم في الورشات التفاعلية والعروض المشتركة في كسر العزلة السوسيو-ثقافية للاجئين، وتدمير النظرة النمطية العنصرية التي تراهم كخطر داهم أو حمل يثقل كاهل الدولة المضيفة. فيكتنز هذا الأداء المسرحي التشاركي قدرة تضاهي أحدث بروتوكولات السيكودراما والعلاجات النفسية القائمة على فكرة "الازدواج" الجمالي، حيث يتأكد علميا أنه "**لا يهم مجرد دخول الجسد الإنساني إلى خشبة المسرح، بل ما يهم هو تأثيرات الازدواج الذي يمارسه الفضاء الجمالي عليه وعلى وعي البطل الذي يصبح فاعلا وأداة فوق خشبة المسرح، ويصبح واعيا**

* الأبعاد السيكوسوشيالية للمسرح الإدماجي وجدلية المأسسة والاستدامة:

1- أدرمة مخيم الغابة بكاليه وبعث الأمل الإنساني:

شكلت زيارة الكاتبين المسرحيين البريطانيين "جو مورفي" و"جو روبرتسون" مخيم "الغابة بكاليه" الشهير بفرنسا نقطة تحول مفصلية، إذ ذهلا وصدما من الوضع الإنساني المزري والمتردي للغاية الذي يعيشه آلاف اللاجئين جراء النقص الحاد في موارد التعليم، وتدهور المعدات الصحية، وخاصة غياب مساحات الترفيه والتنفس والتثقيف المعنوي، وهو ما جعل فكرة إنشاء مسرح ميداني داخل المخيم ضرورة إنسانية وفنية حارقة "**لتغيير حياة الناس وتغيير أفكارهم. من خلال وضع الفنانين النازحين في مركز الصدارة، نجمع الناس معا عبر المسرح والفن لخلق قصص ملهمة تثير نقاشات جديدة وتشجع على العمل بشأن قضايا عصرنا المعقدة والملحة، كالهجرة وأزمة المناخ والاستقطاب**"[14]. ورغم أن هذه المبادرة الجريئة قد شهدت في مهدها عديد العراقيل البيروقراطية المجحفة وخاصة المادية منها، حيث رُفض المشروع ولم يلق أي ترحيب من أصحاب القرار السياسي والدبلوماسي، مما جعل إمكانية الحصول على دعم حكومي أمرا مستحيلا ومنعدما، إلا أن ذلك لم يثن القائمين عن مواصلة النضال من أجل المبادرة.

لقد استعاض باعثو المشروع عن غياب الدعم الرسمي باللجوء الذكي إلى قوة شبكات التواصل الاجتماعي ومحركات التبرع الجماعي الافتراضية، عبر نشر صور حية وفيديوهات توثيقية تنقل بصدق وعمق الوضع المأساوي والنفسي للاجئين في مخيم الغابة. فطالبت هذه الحملات بالتدخل الفوري للمنظمات الحقوقية العالمية، وفُتحت بالتوازي حملة تبرعات رقمية واسعة النطاق أثمرت تدفقات مالية سخية مكنت الفرقة في نهاية المطاف من تشييد قبة طينية وخيمة بيضاء عملاقة أصبحت مسرحا حيا وورشة كبرى، وشعّ في الأفق أمل حقيقي مفاده أن المستحيل ممكن بفضل التضامن الإنساني الافتراضي. ومن هنا تبرز القيمة السيو-سيكولوجية لمفهوم "أدرمة" المخيم، والمقصود بالأدرمة هنا ضخ شحنة درامية وإيجابية حركية داخل الفضاء الجغرافي والمكاني المأزوم والميت، لينتقل المخيم من طور الرتابة والجمود والانتظار القاتل للمصير المجهول إلى طور الفعل والمقاومة والإنتاج الجمالي. وهذا البعد الإدماجي يتطابق وجوهر الفن المسرحي الملتزم بوصفه معيارا حقيقيا لإعادة صياغة الكيان البشري، استنادا إلى الأطروحة الفكرية القائلة بأن "**قدرة الدراما وفعاليتها في خلق تجربة عاطفية ذات كثافة قصوى، تشبه الوجد الديني أو الأسطوري، تجربة قد تصبح نقطة تحول حاسمة في حياة إنسان، وتعيد تشكيل ذلك الانسان، أو على العكس قد تكون تجربة**

الشخصية من الاختراق والقرصنة، مما يساعد بقوة على إنشاء شبكة علاقات متينة بين باعثي المشاريع المسرحية المستقلة وبين داعمين افتراضيين معلنين أو مجهولين. ويستفيد هؤلاء الداعمون من خلال ورود أسمائهم وشعاراتهم على المعلقات الإشهارية الرقمية وسطوعها عبر منصات البث (Sponsoring)، بينما تحال الأموال والتدفقات المادية المشفرة إلى باعثي المشاريع للتصرف فيها بمرونة كاملة، مع إعلان قوائم الاقتناءات والصادرات والواردات بكل شفافية تتيحه أدوات الحوكمة الافتراضية.

وجدير بالذكر، أن الانفتاح الفعلي على تقنيات سلسلة الكتل (Blockchain)[11] قد أدى إلى تسريع إنجاز وإنتاج الأعمال الثقافية والمسرحية البديلة بشكل مرن للغاية، وهو ما يسهل عملية تنظيم وتوقيع العقود الذكية التي تبرم رقميا بالكامل دون الحاجة إلى معاملات ورقية معقدة. كما تضمن سلسلة الكتل الدفع الآمن والذكي والآني من خلال العملات الرقمية المشفرة مثل عملة "البيتكوين" (Bitcoin)، بربطها بنظام التشفير الخاص بالتحقق من الهوية (KYC)[12] كإلزامية قانونية تضمن الشرعية وحرية التداول في أغلب الدول المتقدمة. لذلك ليس غريبا أن نجد نظام (DAO) والعملات المشفرة البديلة قد جذّرا أسلوبا بنيويا جديدا لاقتصاد ثقافي مواز متحرر تماما من سلطة التمويل العمومي، وهو ما يمكن قراءته سوسيولوجيا بالاستناد إلى قراءة الباحث "**رياض بن يوسف**" لنظرية الحقل الأدبي والفني لـ"**بيير بورديو**"، حيث يوضح أن "مفهوم الحقل عامة بوصفه فضاءات لمواقع يحتلها شاغلون تتفاوت مواقعهم في الحقل بين مهيمنين ووافدين جدد أو تابعين، والمبدأ الناظم لكل الحقول هو الصراع بين المهيمنين الذين يمثلون القيم الموروثة (الأرثوذكسية) والوافدين الذين ينزعون إلى التجديد وقلب القيم عبر تحقيق شرط أولي هو التطبع (الهابيتوس) ثم عبر اكتساب رأس المال الرمزى الذي يخول لهم التقدم إلى مواقع الهيمنة (...) وتنسحب على الحقل الأدبي بوصفه حقلا للصراعات بين المهيمنين على الحقل والوافدين الجدد عليه".[13]

هكذا، إذا أسقطنا هذا الطرح على واقع الممارسة المسرحية، نجد أن المسرح المستقل والهاوي يمثل جبهة "الوافدين الجدد" الذين يخوضون صراعا بنيويا ضد "المهيمنين" من المؤسسات الرسمية. وتأتي التكنولوجيا السيبرانية لتمنح هؤلاء الوافدين آليات لكسر الاحتكار، واكتساب رأس مال مادي ورمزي بديل، يخول لهم التأسيس لمنظومات إبداعية متحررة. فهذا البديل السيبراني ذلل الصعوبات المجحفة اللصيقة بالبيروقراطية الحكومية العقيمة التي زادت من أزمة الإنتاج والتوزيع، لارتباطها بتقاليد إدارية بالية ورؤى متكلسة لا تتوافق إطلاقا ومعطيات العرض والطلب المتسارعة في يومنا الراهن.

تفكيك التراتبية الهرمية الصارمة التي تفرضها وزارات الثقافة والمؤسسات المانحة التقليدية، حيث تلجأ فرق ومجموعات المسرح البديل والهاوي اليوم لطرق مبتكرة من أجل جمع المال اللازم لإنتاج أعمالها وتوزيعها، لا سيما وأن "**يزخر الإنترنت بآلاف من التجمعات المختلفة القائمة على فكرة الربط والمشاركة عبر الشبكة**"[8]. وتسمح هذه الحاضنة الافتراضية بصياغة قنوات تمويل بديلة تدار عبر وسيط المنظمات اللامركزية المستقلة (DAO)[9]، التي أسهمت بشكل غير مسبوق في خلق سوق ثقافي مواز يتم التوصل إليه بفضل التوظيف المحكم لوسائل التواصل الاجتماعي.

إن الذكاء السوسيولوجي والاتصالي المعاصر قد سار بوضوح نحو الاستفادة القصوى من كمية المشاركات والإعلانات وعدد المشاهدات الافتراضية، وذلك بطرق تواصلية بسيطة تنطلق أساسا من تنزيل منشور تفاعلي وفتح مساحة تعبير جدلية ديمقراطية لجذب انتباه أكبر عدد من المتدخلين والمشاركين بالرأي والرأي المخالف، وهو ما يزيد في اتساع دائرة المتصفحين والمهتمين بالقضية المطروحة. ومع مزيد النشر والتداول الرقمي، يتحول المنشور الافتراضي من مجرد صورة عابرة أو فيديو قصير أو كتابة نصية إلى مساحة جامعة وجماعة سوسيو-ثقافية حية تضم شرائح اجتماعية مختلفة ومتنوعة تسهم بفضل ولوجها وتصفحها المستمر للمحتوى في تقديم الدعم المادي التضامني.

إذن، تبرز هنا القيمة السوسيولوجية لديناميكية المجموعة الافتراضية في تحقيق ديمومة العمل الفني وتحرره البنيوي من قيود التمويل الرسمي، تأسيسا على الحقيقة السوسيولوجية الراسخة التي صاغتها أدبيات علم اجتماع الفن والقائلة بأن "**(الفن) ينتج بشكل كلي ولا بشكل فردي، وحتى الرسام أو الكاتب الذي يقوم بعمله بشكل منفرد فإنه يعتمد على سلسلة من الأفراد، بحيث يجعل بعضهم عمله ممكنا أصلا، بينما يقوم آخرون بنشر العمل ليصبح متاحا للآخرين. ومن هذا المنطلق، فإن إنتاج الثقافة، سواء كان -عملا فنيا- أو سلعة لوسائل الإعلام الجماهيري يكون دائما محاطا بالعلاقات الاجتماعية التي تتسم بها سياقات الإنتاج**"[10].

3- تقنيات سلسلة الكتل (Blockchain) وتأسيس الاقتصاد الثقافي الموازي:

تتدخل المنصات الرقمية المتخصصة كداعم مادي مؤسسي ومؤمن لفرص التبرع الجماعي المستدام عابر الحدود، متجاوزة بذلك المبادرات الذاتية المحدودة القائمة على النشر والتدوين الفردي. فتلعب الثقافة السيبرانية المعاصرة دورا بالغا وحاسما في ضبط سياسة أمنية وأخلاقية صارمة حامية لهذه الاقتصاديات البديلة والمستحدثة، من خلال حماية المعطيات

وهنا يجب أن نقف وقفة تأملية على نقطة توضيحية ومنهجية جوهرية، وهي أن مقصودنا بسوسيولوجيا التمويل الرقمي والثقافة السيبرانية لا يشمل بتاتا تناول تداخل الأداء المسرحي الركحي بوسائط التكنولوجيا الحديثة لإنتاج صورة بصرية متقنة، أو ما يعرف اليوم في المسارح الغربية بـ"**الساسيبرفورمانس «Cyberformance»**"[4]، فما ينفتح عليه المسرح اليوم يحثه بالتأكيد على الاندراج في الثقافة التكنولوجية والرقمية وثقافة الذكاء الاصطناعي محاولا بذلك المقاومة الواعية للحفاظ على جوهره الحي، إذ هو يتطور ويتأقلم ولكن بشيء من التحفظ الأكاديمي والفني حتى لا يستنزف جوهره الاتصالي مبنى ومعنى. وهذا الطرح الجمالي في حد ذاته يتطلب بحثا منفردا ومستقلا، إذ يستدعي تفكيكا نقديا لآليات التلقي الرقمي، وهو ما يفصل مساره الفني والجمالي عن المتغيرات البنيوية والاقتصادية التي نركز عليها هنا، لا سيما وأن "**محاولات التأثير بين العرض المسرحي والتكنولوجيات الرقمية في السنوات العشر الأخيرة، وبعيدا عن تعريف «نوع مسرحيّ جديد»، تُعد جزءا من تحدّ مركب واسع المدى، تحدّ جمالي للألفية الجديدة**"[5]. وينسحب هذا التحديد الابستيمولوجي على طبيعة التطور الرقمي نفسه، "**حيث تتقدم التكنولوجيا ليس كوسيلة جديدة للاتصال، ولكن كأداة لتحديث الوسائط المتعددة الموجودة بالفعل، على ضوء المكان الجديد للحدث الفني**"[6].

هكذا، وعلى هذا الأساس العلمي، نحن نتناول هنا الثقافة السيبرانية كداعم أساسي للتواصل والتشبيك وبناء الفضاءات المشتركة، وخلق فرص حقيقية ومبتكرة للدعم المادي الافتراضي والرقمي وفق سياسة أمنية مدروسة، متجاوزين ثنائية العرض والتقنية الجمالية الصرفة إلى مساءلة البنية الاقتصادية التحتية والميكانيزمات المالية المنتجة للفعل المسرحي نفسه والضامنة لحريته الفكرية والإبداعية.

2- ديناميكية التشبيك الافتراضي وسوسيولوجيا الإنتاج الكلي للفنون:

تتأسس هذه المقاربة السوسيولوجية على استغلال الإمكانات الشبكية التضامنية والتفاعلية الهائلة التي توفرها المنصات الرقمية، إذ تذهب الأدبيات والمقاربات المعاصرة لاقتصاديات الثقافة إلى أن "**هناك اتجاه قوي في المشهد الثقافي العالمي يمضي تحت شعار "المعرفة من خلال التشبيك" أو استغلال قوة التكنولوجيا في الربط والتشبيك لتحقيق تنمية ثقافية ومعرفية قائمة على التواصل والتبادل المستمر للبيانات والمعلومات والمعارف بين مجموعات من البشر يتصف من ينضوون تحت لوائها بأنهم ذوو أفكار متجانسة أو أهداف مشتركة أو اهتمامات ومصالح موحدة**"[7]. فيسهم هذا التشبيك الأفقي الفعال مباشرة وبقوة في

* اقتصاديات الثقافة السيبرانية وسوسيولوجيا التمويل اللامركزي البديل:

1- تحولات "الكوسموس" الرقمي والتقيد المنهجي للظاهرة المسرحية:

إن التورط اليوم في استهلاك الثقافة الرقمية بات أمرا مفروغا منه في ظل الاكتساح الرقمي وتغلغله العميق صلب تفاصيل يومنا المعيشي إلى حد إرسائه فضاء آخر للتواصل والمثاقفة، أو بعبارة أخرى، إجلائه منظور لمجتمع التفنن في صناعة المحتوى الافتراضي، بحيث دفع في عصرنا الراهن عديد الباحثين السوسيولوجيين نحو تمحيص تشكل هذا المشهد أو المد السوسيولوجي المفروض بقوة التطور. وينسحب هذا الانجراف الحتمي وراء استيعاب "الكوسموس" الرقمي على جميع الميادين الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية، إذ على الصعيد الثقافي والفني، أُلزِم المجال المسرحي المعاصر على التعامل الجدي مع هذه المتغيرات التكنولوجية والرقمية الحديثة التي مثلت في كثير من الأحيان ورقة رابحة لجذب الجمهور وتوسيع قنوات التلقي.

تأصيل الفعل المسرحي الإدماجي عبر براديغم "مجتمع الشبكات" غدا مدخلا أساسيا في هذا السياق السوسيولوجي الشبكي، إذ "**تقوم فيه "الشبكات" بتشكيل بناه الاجتماعية، حيث ترتكز هذه الشبكات على تقنيات التواصل (...) ويمكن فهم التراتبات التنظيمية للكائنات البشرية المتجلّية في الخبرات والتجارب والمعارف والفنون (...) والإنتاج والتوزيع والعلاقة بالآخرين والقوة التي أعربت عنها في التواصل المجدي عن طريق الثقافة**"[1]. فهذا الفضاء الشبكي المعاصر، وإن تميز بالشمولية وعمل على دمج ثقافات عدة لتطوره في سياقات مختلفة، فإنه يؤسس في الحقيقة لبنية علائقية لا تشترط التماثل البنيوي، حيث يخلص "**كاستيلز**" إلى "**أنّ ثقافة المجتمع الشبكي الشامل هي ثقافة بروتوكولات التواصل التي توجد إمكان هذا الأخير (...) ليس بالضرورة تقاسم القيم، لكن بتقاسم قيمة التواصل على الخصوص**"[2]. ومن ثمّ، يتطور هذا البديل المسرحي المستقل على أساس "**المعتقد المشترك في سلطة التشبيك Power Of Networking والتعاون الحاصل من خلال عطاء الآخرين والأخذ منهم (...) هي تلك السيرورة التي من خلالها يحضر الفاعلون الاجتماعيون الواعون Conscious Social Actors الذين ينتمون إلى مختلف الشرائح الاجتماعية والمنابع الثقافية (...) ويتقاسمون العمل المتنوع**"[3]، مما يمنح المجموعات الفنية قنوات موازية للوجود خارج الهيمنة البيروقراطية الرسمية.

-إلى أي مدى يمكن لآليات التمويل الجماعي الرقمي والشبكات اللامركزية الحديثة أن تؤسس لإبداع مسرحي مستمر متحرر من الأجهزة الحكومية؟

-وهل تنجح هذه المنظومات الافتراضية البديلة في تحويل الأنشطة التطوعية والمبادرات المؤقتة إلى مشاريع مؤسسية مستدامة ولها الإمكانية لدمج الفئات الهشة والمنسية اجتماعيا، لا سيما اللاجئين والمهاجرين؟

وللإجابة عن هذه الأسئلة، تتناول هذه الدراسة من التجربة البريطانية الرائدة لمسرح "فرصة جيدة" نموذجا حيا للتحليل والنقد، خاصة مبادرتها الإنسانية المتمثلة في خلق وإنشاء "مسرح مخيم الغابة" الذي خصص لمساعدة اللاجئين في مخيم "كاليه" بفرنسا منذ صيف 2015. وتستند الورقة على مقاربة علمية تدمج بين منهج دراسة الحالة والتحليل النقدي لاقتصاد الثقافة الرقمية، وذلك من خلال ثلاثة عناصر أساسية مترابطة:

- العنصر الأول: يتناول بالدراسة السوسيولوجية ما يطلق عليه التمويل الرقمي البديل باعتباره فضاء لإنشاء اقتصاد ثقافي مواز وغير مقيد بالقيود الإدارية والمركزية.

- العنصر الثاني: يغوص بالتحليل في الأبعاد النفسية والاجتماعية للمسرح الإدماجي، وينقب عن كيفية التحول من مجرد أنشطة ترفيهية غير مستدامة إلى عمل مؤسسي مستديم، بالاستناد على تجربة مخيم كاليه والجسور العلاجية (السيكودراما) المرتبطة بها.

- العنصر الثالث: يطرح رؤية استشرافية ونقدية حول فرص ومعوقات نقل هذا النموذج التمويلي الرقمي والعملات البديلة داخل المشهد العربي عامة والتونسي خاصة بهدف إنعاش الفرق المستقلة والهواة.

عموما، تأخذ هذه الدراسة أهميتها العملية من تتبعها للمحاولات الفنية الموجهة نحو فك التقيد بالمؤسسات الرسمية، والتعويل عوضا عنها على تمويلات العالم الافتراضي المحصل من الاستغلال البارع لشبكات التواصل الاجتماعي. فالتوظيف للتكنولوجيا سالف الذكر، لا يكتفي بجمع التبرعات المالية، وإنما يتوغل نحو تعزيز التضامن المجتمعي وإسناد الفضاءات الحرة لـ"الفن الرقمي". وفي الأخير، تطمح الورقة للخروج من دائرة التنظير الغربي، صوب التنقيب عن وسائل عملية لتأسيس مسرح داعم لقضايا الإنسان في البلدان العربية والإفريقية، متخطيا عائق القوانين وتدني البنية التحتية والتقنية المحلية.

سوسيولوجيا التمويل الرقمي البديل وحوكمة المسرح الإدماجي المستقل: قراءة نقدية في تجربة مسرح "فرصة جيدة" «good-chance» البريطاني

بلال جلاصي

مقدمة:

إن العمل الثقافي والفني، لم يبق على حاله في عصرنا هذا، إذ طرأت عليه تحولات كبرى، وذلك بسبب تسارع التطور الرقمي الذي تغلغل في حياتنا اليومية لدرجة إعادته تشكيل الأساليب التي ننتج ونستهلك بها الثقافة عامة والفنون خاصة بما فيها الفن المسرحي. فمن قلب هذا التجديد الرقمي، تراجع الدور الفاعل للتمويل الحكومي الذي يراه كثيرون على أنه عبارة عن تعقيدات إدارية وبيروقراطية تقف عائقا إزاء العمل الإبداعي وتقلص من حريته. وفي ناحية مقابلة لهذا الركود، وجد المسرح المعاصر طريقه نحو استغلال التكنولوجيا، إذ نجح في توظيف الفضاء الافتراضي وشبكات الإنترنت، ليشيد بالتالي علاقة جديدة بين الفنان والجمهور. فأنتج هذا التواصل الرقمي ولادة بيئة اقتصادية واجتماعية جديدة شكلت ما يمكن دعوته بالاقتصاد الرقمي البديل. وتتجلى هذه الحركية بوجه خاص وبارز في تجارب مسرحية، أي تحديدا تجارب "المسرح الإدماجي المستقل" الذي يضع ضمن أولوياته قضايا إنسانية، وذلك لا هكذا كيفما اتفق، بل بالاستفادة من آليات التمويل الجماعي والتضامني بواسطة الإنترنت كمجال حر يمنحه الاستقلالية التامة عن إملاءات وتكبيلات المؤسسات الرسمية.

ومن هنا، حفّز هذا التحول فينا التساؤل الذي نورده في شكل رؤوس أقلام بدءا من بداية السطر العائدين إليه حالا:



بلالـــــ جلاصي

الملخّصات:

تتأسس هذه المداخلة على مراجعة نقدية لآليات الإنتاج المسرحي المعاصر في ظل تنامي الفضاء الافتراضي وتراجع فاعلية التمويل العمومي التقليدي، حيث تبحث الورقة في اتجاهات التمويل غير الحكومي والبديل المستند إلى الوسائط التكنولوجية المعاصرة، وأثرها في دعم المشاريع الثقافية ذات الأبعاد الإنسانية والإدماجية خارج الأطر الرسمية. وتنبع أسئلة البحث الجوهرية من مفارقة معاصرة: إلى أي مدى تستطيع آليات التمويل الجماعي الرقمي عبر شبكات التواصل الاجتماعي والعملات المشفرة خلق إبداع مسرحي مستدام ومتحرر من الوصاية البيروقراطية للدول؟ وهل تنجح هذه المنظومات اللامركزية البديلة في مأسسة الفعل المسرحي وتحويل المبادرات التنشيطية المؤقتة إلى مشاريع هيكلية قائمة الذات ولها القدرة على إدماج الفئات الهشة سوسيولوجيا؟

وللإجابة عن هذا الطرح، تتخذ المداخلة من التجربة البريطانية الرائدة لمسرح "فرصة جيدة" « good chance» مختبرا تحليليا وبؤرة دراسية، وتحديدا مبادرتهم الإنسانية المتمثلة في إنشاء "مسرح مخيم الغابة" الموجه لمساعدة اللاجئين في مخيم "كاليه" ببريطانيا منذ صيف عام 2015...

Cette communication propose une analyse critique des mécanismes de production théâtrale contemporaine, dans un contexte marqué par l'expansion de l'espace virtuel et le recul de l'efficacité des modes traditionnels de financement public. Elle examine les nouvelles orientations du financement non gouvernemental et alternatif reposant sur les technologies contemporaines, ainsi que leur impact sur le soutien aux projets culturels à dimension humanitaire et inclusive, en dehors des cadres institutionnels officiels. Les principales questions de recherche découlent d'un paradoxe contemporain : Dans quelle mesure les mécanismes de financement participatif numérique, à travers les réseaux sociaux et les cryptomonnaies, peuvent-ils favoriser une création théâtrale durable, affranchie de la tutelle bureaucratique des États ? Ces systèmes alternatifs et décentralisés parviennent-ils à institutionnaliser l'action théâtrale et à transformer des initiatives d'animation ponctuelles en projets structurels autonomes, capables de favoriser l'inclusion sociale des groupes vulnérables ? Pour répondre à ces questions, la communication prend pour laboratoire d'analyse et objet d'étude l'expérience pionnière de la compagnie britannique Good Chance, et plus particulièrement son initiative humanitaire consistant à créer le « Théâtre du camp de la Jungle », destiné à venir en aide aux réfugiés du camp de Calais, à partir de l'été 2015…

This paper offers a critical analysis of contemporary theatrical production mechanisms, set against a backdrop of expanding virtual space and the diminishing efficacy of traditional public funding models. It examines new trends in non-governmental and alternative financing—rooted in contemporary technologies—and their impact on supporting cultural projects with humanitarian and inclusive dimensions, operating outside of formal institutional frameworks. The core research questions stem from a contemporary paradox: To what extent can digital crowdfunding mechanisms—leveraging social media and cryptocurrencies—foster sustainable theatrical creation, free from the bureaucratic oversight of the state? Can these alternative, decentralized systems succeed in institutionalizing theatrical activity, transforming ad-hoc community engagement initiatives into autonomous, structural projects capable of promoting the social inclusion of vulnerable groups? To address these questions, this paper takes as its analytical laboratory and subject of study the pioneering experience of the British company 'Good Chance'—specifically its humanitarian initiative to establish the 'Jungle Camp Theatre,' designed to support refugees in the Calais camp, beginning in the summer of 2015…

سوسيولوجيا التمويل الرقمي البديل وحوكمة المسرح الإدماجي المستقل: قراءة نقدية في تجربة مسرح "فرصة جيدة" «good-chance» البريطاني

https://in .[Présentation de recherche]. Ministère des Finances, République libanaise
stitutdesfinances.gov.lb/sites/default/files/2024-06/PPT-ICC-Etude-Juillet2021-FR-lr-compressed (1).
pdf

خامساً: التشريعات والمنشورات الحكومية الرسمية

- الجمهورية اللبنانية (٢٠٠٨ أ). القانون رقم ٣٥: تنظيم وزارة الثقافة. الجريدة الرسمية، العدد ٤٥، ٣٠ تشرين الأول ٢٠٠٨
- الجمهورية اللبنانية (٢٠٠٨ ب). القانون رقم ٥٦: تنظيم المهن الفنية. الجريدة الرسمية، العدد ٥٩، ٣٠ كانون الأول ٢٠٠٨
- الجمهورية اللبنانية (٢٠٠٨ ج). المرسوم رقم ٧٥٣٥: تنظيم إدارة وعمل صندوق التعاضد الموحّد للفنانين

وزارة الثقافة (د.ت.). القوانين والأنظمة. https://culture.gov.lb/

كريم دكروب – لبنان
مخرج مسرحي وباحث وأستاذ جامعي ومعالج نفسي
أسّس مسرح الدّمى اللبناني وأداره ويُدير÷ إلى اليوم.
أخرج ما يُناهِز 25 عملاً تُعرَضُ بشكل مسترسل

- L'Orient-Le Jour(2011). Le rideau tombera-t-il définitivement sur le Théâtre de Beyrouth? https://www.lorientlejour.com/article/737878/Le_rideau_tombera-t-il_definitivement_sur_le_Theatre_de_Beyrouth_.html
- L'Orient-Le Jour. (2025). Le Monnot fait peau neuve : Prix honorifiques, festival de comédie et nouvelle programmation jeunesse. https://www.lorientlejour.com/article/1469743/le-monnot-fait-peau-neuve-prix-honorifiques-festival-de-comedie-et-nouvelle-programmation-jeunesse.html
- L'Orient-Le Jour. (1999, October 4). Une association culturelle relance le Théâtre de Beyrouth-Ain Mreissé: Shams s'adresse aux jeunes talents. https://www.lorientlejour.com/article/297540/
- L'Orient-Le Jour. (2017, August 8). Hammana Artist House ouvre ses portes. https://www.lorientlejour.com/article/1066171/hammana-artist-house-ouvre-ses-portes.html
- L'Orient-Le Jour. (2016). Aurélien Zouki : « Une maison à la croisée des cultures ». https://www.lorientlejour.com/article/997777/aurelien-zouki-une-maison-a-la-croisee-des-cultures-.html
- Najjar, R. (2026, February 15). À Beyrouth, la fin d'un lieu et la persistance d'un projet : Ce que dit la fermeture du théâtre Zoukak. L'Orient-Le Jour. https://www.lorientlejour.com/article/1494957/a-beyrouth-la-fin-dun-lieu-et-la-persistance-dun-projet-ce-que-dit-la-fermeture-du-theatre-zoukak.html
- Roz, W. (2025, June 18). The evolution of Lebanese theater: Tracing roots and charting progression. Dalloul Art Foundation. https://dafbeirut.org/literature/evolution-lebanese-theater-tracing-roots-and-charting-progression

رابعاً: التقارير والدراسات المؤسسية

- جامعة القديس يوسف (٢٠١٣). التقرير السنوي لرئيس الجامعة ٢٠١٢–٢٠١٣. https://www.usj.edu.lb/pdf/rapport-recteur/12-13
- Institut des Finances Basil Fuleihan. (2021). La contribution économique des industries culturelles et créatives au Liban : Mesure, potentiel et recommandations

- المفكرة القانونية (د. ت). مسرح بيروت الحاضر في النسيان: حالة ثقافية لا مكان لها على لائحة الجرد https://legal-agenda.com/مسرح-بيروت-الحاضر-في-النسيان-حالة-ثقا/
- المورد الثقافي (د.ت.). جمعية مسرح المدينة للثقافة والفنون https://mawred.org/participant/جمعية-مسرح-المدينة-للثقافة-والفنون/
- النهار (٢٠١٦). سيدة المسرح نضال الأشقر تحتفي بالمدينة. الحياة دائماً عودة واستمرار https://www.annahar.com/arabic/article/470514-
- Abou Dib, V. (2024, 10 avril). Latife Moultaka retrouve Antoine, son binôme. L'Orient-Le Jour. https://www.lorientlejour.com/article/1409882/latife-moultaka-retrouve-antoine-son-binome.html
- Université Saint-Joseph de Beyrouth. (2025, 16 juillet). Soirée de soutien au Théâtre Monnot : Vision 2025–2030. https://www.usj.edu.lb/news.php?id=16693
- Assaf, R., & Noujaim, M. (2023). Entretien avec Roger Assaf. Théâtre et espace public : entre immersion et divertissement. Regards, 29, 123–134. https://doi.org/10.7 0898/regards.v0i29.805
- Cultural Emergency Response. (2024, August 30). Fire recovery of the Sunflower cultural space in Lebanon. https://www.culturalemergency.org/stories/fire-recovery-of-the-sunflower-cultural-space-in-lebanon
- Gemayel, D. (2004, May 18). Shams quittera les locaux du Théâtre de Beyrouth – Aïn el-Mreissé en juillet prochain. L'Orient-Le Jour. https://www.lorientlejour.com/article/493260/
- Ghandour Hert, M. (2005, August 12). L'association Shams présente son nouveau centre culturel: Le Tournesol sur le point d'éclore à Tayyouné. L'Orient-Le Jour. https://www.lorientlejour.com/article/509342/
- Izmanki, A. (2026, June 5). No final curtain on Beirut's Zoukak Theatre. The Markaz Review. https://themarkaz.org/the-final-curtain-on-beiruts-zoukak-theatre-hasnt-dropped/

06283/

- الأخبار (٢٠٢٣). مسرح كريم دكروب يطفئ شمعته الثلاثين: "الدمى شاهدة على تحوّلات لبنان"

https://www.al-akhbar.com/Theater/365299/?utm

- البيان (٢٩ كانون الثاني ٢٠١٤). نضال الأشقر: "التجميل حق والتمثيل ليس وجبة سناك https://www.albayan.ae/supplements/ara/news/2014-01-29-1.2051181?utm

- جامعة القديس يوسف (٢٦ شباط، ٢٠١٨). دكّاش في إعادة افتتاح مسرح مونو: المسرح بمثابة مصلى أو كنيسة صغيرة ونحن لا نغلق مصلى

https://www.usj.edu.lb/news.php?id=6298

- الحاج، ج (٣ نيسان ٢٠١١). المسرح اللبناني الحديث في محطات أربع. الحياة

- درج (٢٠٢٦). حين يتحوّل مسرح إلى منجرة... حكاية "زقاق" وأسئلة الثقافة في بيروت https://daraj.media/حين-يتحوّل-مسرح-إلى-منجرة-حكاية-زقاق/

- دكروب، ك (٢٥ حزيران ٢٠٢٥). بوح شخصي عن ولادة مسرح دوار الشمس. المدن https://www.almodon.com/culture/2022/06/25/كريم-دكروب-بوح-شخصي-عن-ولادة-مسرح-دوار-الشمس

- زغيب، ه (د.ت). المسرح الحديث في لبنان ودوره في نهضة الستينات. One Fine Art

https://www.onefineart.com/articles/lebanon-role-theather-renaissance?utm

- شامي، ر (١٤ آب، ٢٠٢٣). دعماً لمسرح دوار الشمس... "صفحة 7" ما زالت بكامل ألقها. المدن https://www.almodon.com/amp/culture/2023/08/14/

- ضفة ثالثة (٢٠٢١، ٢٠ تموز). مسرح كريم دكروب... منطقة آمنة للنجاة من عالم ملوّث https://diffah.alaraby.co.uk/diffah/arts/2021/7/20/?utm

- لعربي الجديد (٢٠٢٤). كريم دكروب ومسرح الدمى اللبناني: عروض في ذاكرة الأجيال https://www.alaraby.co.uk/culture/?utm

- القدس العربي (٢٠٢٠، ١٨ تموز) فادي أبي سمرا: مدينة من دون ثقافة يحلّ فيها الرعب، اتركوا الأوكسيجين لبيروت https://www.alquds.co.uk/فادي-أبي-سمرا-مدينة-من-دون-ثقافة-يحلّ-ف/

الاستقرار، كما أن ضعف التمويل لا يُعدّ سبباً مباشراً للإبداع. ويكشف نموذج اعتمادات عام 2015 الفارق بين الاعتراف الإداري بالمسرح والحصة المالية المحدودة المخصصة له، بينما توضّح حالات الإغلاق والانتقال أثر الإيجارات وتكاليف التشغيل على الاستدامة.

وتبقى النتائج مقيدة بغياب سلسلة متجانسة للإنفاق العام على المسرح، وندرة الحسابات المدققة للمؤسسات، وعدم التمييز دائماً في الوثائق بين الاعتماد المرصود والمبلغ المصروف. لذلك لا يمكن تعميم نتائج الحالات المختارة أو قياس أثر الدعم على عدد العروض والأجور قياساً سببياً. وتبرز الحاجة إلى نشر بيانات سنوية عن المستفيدين وآليات الاختيار والصرف، وإلى سياسات متعددة السنوات تميّز بين تمويل الإنتاج وتشغيل الفضاءات والحماية الاجتماعية، وتراعي اختلاف النشاط الثقافي غير الربحي عن الاستثمار التجاري.

قائمة المراجع والمصادر

أولاً: الكتب والمؤلفات

- الحاج علي، حنان (٢٠١٠). تياتر بيروت. منشورات أمار
- سعيد، خالدة (١٩٩٨). *الحركة المسرحية في لبنان 1960–1975: تجارب وأبعاد*. لجنة المسرح العربي، مهرجانات بعلبك الدولية
- Throsby, D. (2001). Economics and culture. Cambridge University Press.

ثانياً: الفصول والدراسات المنشورة في كتب جماعية

- جعجع، نايلة. (٢٠٢١). دراسة حول التشريعات الناظمة لقطاع الثقافة في لبنان. ضمن كتاب "نظرة حول السياسات الثقافية في لبنان". المعهد الألماني للأبحاث الشرقية في بيروت والمورد الثقافي
- Hassani, C. (2021). Le financement public de la culture au Liban : Comprendre le système institutionnel et ses mécanismes. In H. Hajj Ali & N. von Maltzahn (Eds.), Insights into cultural policies in Lebanon (pp. 77–116). Orient-Institut Beirut. https://doi.org/10.25360/01-2021-00004

ثالثاً: المقالات الصحافية والدوريات والمواقع الإلكترونية

- الأخبار (٢٠٢٦). نضال الأشقر تحكي قصة ٣٣ عاماً من الفن والفكر والصمود: "مسرح المدينة" لسّه جوّا القلب أمل! https://www.al-akhbar.com/NewspaperArticles/culture/9

آلاف دولار على مدى ٥ سنوات. علماً بأن عدد العروض المسرحية في لبنان والخارج كان يصل في بعض السنوات الى ١٠٠ عرض سنوياً. وتلقت الجمعية أيضاً مبالغ لدعم سفر أعضاء الفرقة للمشاركة في مهرجانات خارج لبنان، هي ٤ آلاف دولار عام ٢٠١٠، ٨ آلاف عام ٢٠١٧ و٨ آلاف دولار عام ٢٠١٨. بلغ مجموعها ١٦ ألف دولار أميركي لتغطية تكاليف ٣ سفرات للفرقة، علماً بأن الفرقة شاركت في عشرات المهرجانات حول العالم في الفترة ذاتها من دون دعم من الوزارة.

في حساب عام، بلغ المبلغ الكامل لدعم وزارة الثقافة لنشاطات مؤسسة ثقافية أنتجت عشرات الأعمال وعرضت مئات العروض ونظّمت عدداً من الفعاليات والمهرجانات العالمية على مدى ٣٣ عاماً ٦١ ألف دولار أميركي.

تبيّن تجربة مسرح الدمى اللبناني وجمعية خيال أن الاستدامة الفنية قد تتحقق جزئياً عبر استثمار طويل الأمد في الريبرتوار، وتراكم الخبرة، وتطوير جمهور عابر للأجيال، وتنويع قنوات تقديم العروض. لكنها تكشف أيضاً حدود هذا النموذج: فالقدرة على إبقاء الأعمال حيّة لا تعني توافر تمويل مؤسسي مضمون أو حماية اقتصادية مستقرة للعاملين فيها. وبذلك تصلح تجربة خيال مثالاً على حيوية المبادرة المسرحية المستقلة في لبنان، وعلى ضرورة التمييز بين استمرارية الإنتاج، والاستدامة المالية، ومستوى المساهمة العمومية الفعلية. ولتحديد هذا المستوى كمياً، يلزم استكمال البحث بقرارات وزارة الثقافة وقطع حساباتها المتعلقة بدعم كل الهيئات التي تعنى بالمسرح على مدى سنوات وجود الوزارة.

الخلاصة: بين حيوية المبادرة وهشاشة المؤسسة

تبيّن دراسة تطور المسرح اللبناني بين الستينيات وعام 2026 أن النشاط المسرحي نشأ وتوسّع عبر مبادرات فنية ومدنية وجامعية وخاصة، إلى جانب رعاية عمومية انتقائية شملت مهرجانات ومؤسسات ومشاريع محددة. وقد أظهرت التجارب المدروسة تنوعاً في نماذج التشغيل: مسارح مرتبطة بعقارات خاصة، وفضاءات مدعومة من جامعات، ومراكز قائمة على منح دولية، وفرق تعتمد الريبرتوار والجولات وإيرادات العروض. ولا يسمح هذا التنوع باختزال القطاع في نموذج تمويلي واحد.

تدعم الوقائع الفرضية الأساسية بصورة مشروطة: محدودية الدعم العمومي المنتظم ارتبطت بصعوبة صيانة الفضاءات وتثبيت فرق العمل وبناء احتياط مالي، فيما أتاحت المبادرات المستقلة استمرار الإنتاج والتجريب والوصول إلى الجمهور. غير أن المرونة لا تعني

نموذج موثق للدعم العمومي لإحدى الهيئات الثقافية المعنية بالمسرح

سوف نعتمد جمعية خيال كنموذج مصغّر للدعم المالي المباشر من وزارة الثقافة، نظراً لتوفر معلومات دقيقة لدى كاتب البحث صادرة عن ميزانيات الجمعية منذ تأسيسها حتى اليوم، وذلك بسبب كونه مؤسساً للجمعية ورئيس لها حتى تاريخ كتابة البحث ولديه إمكانية الاطّلاع على تفاصيل البيانات. هذا نموذج مصغر لكن لا يمكن تعميمه، نظراً لتفاوت أرقام ومبالغ الدعم الصادر عن الوزارة للمشاريع والهيئات الثقافية المتنوعة والتي تمارس النشاط المسرحي. لكن هذه البيانات تشير بشكل عام الى مسارات الإنفاق على المسرح التي اعتمدتها الوزارة منذ تأسيسها حتى اليوم.

اعتمدت الوزارة في السنوات السابقة ثلاث مسارات أساسية لدعم المسرح هي: دعم سفر عرض مسرحي لتمثيل لبنان في الخارج بناءً على دعوة تصل بالقنوات الرسمية عبر وزارة الخارجية الى الوزارة، بالإضافة الى دعم شراء بطاقات للحضور عرض مسرحي، فضلاً عن مسار دعم انتاج عمل مسرحي. في هذه الفقرة سوف نوثّق بالأرقام، قيمة الدعم الذي حصلت عليه جمعية واحدة تبعاً لمسارات الدعم المعتمدة من الوزارة على مدى ٣٣ عاماً.

عام ١٩٩٨ كان مسرح الدمى اللبناني المؤسسة الثانية التي تتلقى دعماً من المفوضية الأوروبية بعد مهرجان أيلول للمسرح الذي أطلقته الجمعية اللبنانية للفنون المعاصرة. جاء هذا الدعم لتغطية ميزانية المهرجان المتوسطي لمسرح الدمى بقيمة حوالي ٣٠ ألف يورو، وترافق ذلك مع دعم مالي من وزارة الثقافة بقيمة ١٥ آلاف دولار أميركي. شكّل حجم هذا المبلغ سابقة في الدعم الرسمي للفعاليات المسرحية المستقلّة في تلك الحقبة (باستثناء تمويل المهرجانات الموسمية الكبرى)، وقد حصلت هذه السابقة في إطار فعاليات بيروت عاصمة الثقافة العربية لعام ١٩٩٩. في ذاك العام تحديداً، حصلت العديد من الهيئات الثقافية التي تمارس العمل المسرحي على دعم من وزارة الثقافة بمبالغ غير معتادة. هذا الأمر لم يتكرر إلا مرة واحدة مع ميزانية أقل بإطار بيروت عاصمة الكتاب عام ٢٠٠٩. تابعت الوزارة دعم المهرجان المذكور بمبالغ أقل، وهي ٥ آلاف دولار عام ٢٠٠١ و٢٠٠٣، و٤ آلاف دولار عام ٢٠٠٥، ثم ٦ آلاف عام ٢٠٠٩ و٤ آلاف عام ٢٠١٠. ووصل المبلغ الإجمالي لدعم مهرجان مسرح الدمى الى ٣٩ ألف دولار أميركي على مدى ١٧ عام للمساهمة في تكاليف ٦ دورات لمهرجان دولي. وهذا بالطبع لا يصل الى ٥٪ من تكاليف فعالية من هذا النوع. ثم تلقّت جمعية خيال مبالغ صغيرة لدعم شراء بطاقات للعروض بقيمة ألفين دولار أميركي عام ٢٠٠٨، ومبلغ مماثل عام ٢٠١١ وعام ٢٠١٣. وبذلك بلغت قيمة المبالغ المرصودة لدعم عروض مسرحية ٦

تسجيلها كمؤسسة تجارية تحت اسم مسرح الدمى اللبناني. عندما رُفِع الحظر عن تأسيس الجمعيات في لبنان، واجه أعضاء الفرقة صعوبة أخرى في التوفيق بين الوضع القانوني للجمعيات الأهلية، والحاجة لإيجاد صيغة قانونية تسمح بحصول أعضاء المجموعة على أتعابهم المالية لقاء عملهم الفني المهني في إطار نشاطات الجمعية. بعد فشل المراجعات والمطالبات من وزارة الثقافة لإيجاد هذه الصيغة، تم إيجاد صيغة الجمعية التعاونية التي اعتمدتها أيضاً جمعية شمس. والمفارقة هي أن الجمعية التعاونية تخضع لأحكام وزارة الزراعة في ظل عدم تمكّن وزارة الثقافة من ابتكار وإدارة تشريع قانوني يسمح بإدارة عمل الفرق المسرحية.

تستند خصوصية هذا النموذج إلى اعتماد "الريبرتوار"، أي الاحتفاظ بعروض من إنتاج الفرقة وإعادة تقديمها في مواسم لاحقة، بدلاً من الاكتفاء بدورة إنتاج قصيرة تنتهي بانتهاء العروض الأولى. ويسمح ذلك بتراكم الخبرة الفنية والتقنية، واستثمار كلفة الإنتاج وصناعة الدمى والسينوغرافيا والتدريب على مدى أطول، كما يتيح انتقال الأعمال بين أجيال مختلفة من المتفرجين. وتقدّم الفرقة أعمالاً مسرحية تم انتاجها عام ١٩٩٣، بالإضافة الى أعمال أخرى جديدة، بحيث يستمر عرض المسرحية ذاتها لأكثر من ثلاثة عقود، وهذا رقم قياسي نسبة للعمل المسرحي في لبنان ككل (المدن، 2017؛ ضفة ثالثة، 2021). لا يتعلق الأمر بمجرد إعادة عروض قديمة، بل بتكوين رصيد إنتاجي متجدد يتيح تنظيم مواسم متنوّعة. لذلك يصحّ اعتبار هذه التجربة بأنها سابقة في المسرح اللبناني، وهي من أوائل التجارب اللبنانية التي جعلت الريبرتوار محوراً مستمراً لعملها (المدن، 2017؛ الأخبار، 2023؛ العربي الجديد، 2024). يفصل هذا النموذج نسبياً بين إنتاج الأعمال وإدارة فضاء مسرحي دائم؛ فالفرقة تعرض إنتاجاتها في قاعات مستضافة وفي جولات محلية وخارجية، ما يخفف بعض أعباء امتلاك مبنى ثابت، لكنه لا يلغي تكاليف الإيجار والتجهيز والنقل والتخزين وأجور العاملين. وتشير إفادة الجمعية المنشورة في شبكة آنا ليند إلى أن مشاريعها تُموَّل أساساً ذاتياً أو عبر منح وشراكات محلية ودولية، بينما تؤكد مقابلات صحافية أن شباك التذاكر والجولات الفنية يمثلان ركيزتين في تمويل نشاط مسرح الدمى اللبناني (مؤسسة آنا ليند، د.ت.؛ الأخبار، 2023).

وتوسيعه ليصبح فضاءً متعدد الوظائف يضم غرف إقامة وتدريب، وورشة للسينوغرافيا، ومرافق لاستقبال الفنانين، ومسرحاً مفتوحاً. ولا تقتصر وظيفته على استضافة العروض، بل تشمل توفير الزمن والمكان والأدوات اللازمة للبحث والتجريب والإنتاج، وإقامة روابط بين الفنانين والجمهور المحلي. وتذكر بلدية حمّانا أن المركز قادر على استقبال ما يصل إلى 30 فناناً في وقت واحد، وتورد رقماً يتجاوز 12 ألف متفرج سنوياً (L'Orient-Le Jour, 2016, 2017). تولّت «مجموعة كهربا» منذ افتتاح البيت إدارته الفنية وتطوير برنامجه، وقد جاء المشروع امتداداً لتجربتها في العروض الجوالة ومهرجان "نحنا والقمر والجيران". فيما مثّل روبير عيد الطرف المؤسِّس والداعم من جهة العقار والموارد الخاصة، حيث ساهم بنحو 20٪ من تكاليف البيت، بما يساعد في تغطية جزء من النفقات ورواتب الفريق الدائم. اعتمد المركز على الشراكات والشبكات الثقافية الدولية والتعاون بين المؤسسات. أما التمويل العمومي اللبناني، فتقتضي دراسته التمييز بين الرعاية الرسمية والدعم المالي المباشر. فقد أُقيم افتتاح البيت عام 2017 برعاية وزير الثقافة وبمشاركة بلدية حمّانا، وهو ما يثبت اعترافاً رسمياً بالمبادرة ومشاركةً بروتوكولية ومحلية، لكنه لا يثبت بذاته تحويل أموال من خزينة الدولة إلى ميزانية المركز (L'Orient-Le Jour, 2017). وفي المقابل، تصرّح المقابلة المنشورة مع أحد مؤسسي «مجموعة كهربا» بأن البيت لا يتلقى دعماً مؤسسياً أو تمويلاً عمومياً في لبنان (Animatazine, n.d.). عام ٢٠٢٥ حصل تحوّل في إدارة الفضاء مع تولّي المخرج عصام بو خالد منصب المدير الفني.

جمعية خيال ومسرح الدمى اللبناني: استدامة الريبرتوار بوصفه خياراً فنياً واقتصادياً

تُمثّل تجربة «مسرح الدمى اللبناني» وجمعية «خيال للتربية والفنون» حالةً مميزة في المشهد المسرحي اللبناني، لا لارتباطها بصالة عرض ثابتة، بل لقيامها على فرقة إنتاج مستقلة حافظت على مجموعة من الأعمال القابلة لإعادة العرض على امتداد عقود. تأسّس مسرح الدمى اللبناني عام 1993 بمبادرة من المخرج كريم دكروب (كاتب هذا البحث)، ثم تأسّست جمعية خيال التعاونية عام 2004 بوصفها امتداداً للتجربة المسرحية وتوسيعاً لنطاقها. وقد حافظ العمل المسرحي على موقعه ضمن نشاط الجمعية، إلى جانب تنظيم المهرجانات والتبادل الثقافي والمشاريع المجتمعية (جمعية خيال، د.ت.؛ العربي الجديد، 2024). ترافقت مرحلة التأسيس الأولى مع بداية إعادة الإعمار بعد الحرب، وقد اصطدمت الفرقة بصعوبات تتعلق بصياغة الوضع القانوني في ظل غياب أية تشريعات تسمح بتسجيل فرقة مسرحية، فتمّ

عروض مجهّزة وغرفة للتمارين، ومساحة للاجتماعات والفعاليات، ومقهى، الأمر الذي أتاح الجمع بين إنتاج الفرقة واستضافة أعمال فنانين آخرين وورش التدريب واللقاءات العامة. تميّز نموذج زقاق بكون الفنانين المؤسسين مشاركين مباشرة في إدارة الفضاء، بدلاً من اقتصار دورهم على إنتاج العروض ضمن مؤسسة تستضيفهم. وأتاح هذا الترتيب قدراً من الاستقلال الفني والبرامجي، لكنه حمّل المجموعة مسؤولية التشغيل والصيانة والتجهيزات والموظفين والإيجار. وشمل نشاطها العروض المسرحية والتدريب والممارسات المسرحية ذات الأبعاد الاجتماعية والنفسية الاجتماعية، فضلاً عن استقبال عروض الرقص والموسيقى والإقامات والفعاليات العامة (Izmanki, 2026). اعتمدت استدامة الفضاء على مزيج من التمويل الخارجي وإيرادات استخدام القاعة والمشاريع الفنية. وتفيد مقابلات مع أعضاء الفرقة بأن مؤسسة "دروسوس" السويسرية غطّت معظم النفقات التشغيلية خلال مرحلة أساسية من عمل مقر الكرنتينا، ضمن دعم محدد زمنياً؛ ثم جرى تأمين موارد بديلة بصورة أقل استقراراً. أما التمويل العمومي اللبناني، فلا تتيح المصادر المنشورة التي جرى الرجوع إليها تحديد قيمة إعانات حكومية دورية لمقر زقاق أو نسبتها من تكاليف تشغيله. وتورد شهادة صحافية عن إدارة المكان أن الدولة لم تقدّم دعماً يُذكر للمحافظة على الفضاء قبيل إغلاقه (درج، 2026). تضرّر مسرح زقاق في انفجار مرفأ بيروت في 4 آب 2020، وتوقّف نشاطه المكاني خلال أعمال الترميم التي انتهت بإعادة افتتاحه عام 2022. واستمر في احتضان أنشطة ثقافية حتى خلال الحرب على لبنان عام 2024، قبل أن يتفاقم الضغط المالي على تشغيله من خلال رفع الإيجار السنوي بزيادة مقدارها 150٪. ويُفسَّر القرار النهائي بإغلاق القاعة أيضاً بانتهاء مراحل دعم تشغيلي خارجي وبصعوبة تعويضه بإيرادات تجارية من دون تغيير طبيعة المشروع الثقافية (زقاق، د.ت.؛ Izmanki, 2026).

أُغلق فضاء زقاق في الكرنتينا في شباط 2026، لكنّ هذا الإغلاق لم يعنِ حلّ الفرقة أو الجمعية أو انتهاء نشاطهما الفني. وقد شددت التغطيات المعاصرة على استمرار المشروع المسرحي خارج مقرّه الثابت. وأوردت "لوريان لوجور" في تغطيتها الختامية رقمي 129 ألف متفرج و40 عملاً إبداعياً خلال مرحلة نشاط المكان (Najjar, 2026).

بيت الفنان في حمانا

نشأ المشروع عام ٢٠١٧ بمبادرة من الدكتور روبير عيد، صاحب العقار والراعي الخاص للمشروع، وبالشراكة مع «مجموعة كهربا» المسرحية. أُعيد تأهيل منزل قديم في حمّانا

إلى مسرح نتيجة مشروع استثماري حكومي. فقد استند التأهيل الأولي إلى قرض مصرفي ومساهمات عينية وتجهيزات مقدّمة من جهات مختلفة، فضلاً عن تحالف نشأ بين جمعية شمس وعدد من المؤسسات الثقافية هي جمعية خيال للتربية والفنون التي تدير مسرح الدمى اللبناني، ومعهد إيكار للتدريب السمعي البصري وجمعيات مسار ومدى للعمل التنموي والاجتماعي. (دكروب، 2022؛ القدس العربي، 2020).

في مقابلة نُشرت في تموز 2020، قال رئيس "شمس" آنذاك الفنان فادي أبي سمرا إن الجمعية تقدمت مراراً بطلبات دعم إلى وزارة الثقافة، لكنها لم تحصل خلال سنوات تشغيل المسرح السابقة سوى على مساهمتين متواضعتين، من دون تحديد قيمتهما أو تاريخيهما. وفي المقابل، أفاد بأن دعماً سنوياً عبر شبكة «تماسي» المرتبطة بتمويل الوكالة السويدية للتعاون الإنمائي الدولي (Sida) كان يغطي تقريباً كلفة الإيجار، بينما تُسهم مداخيل العروض في تغطية جزء من النفقات التشغيلية (القدس العربي، 2020). وعليه، توجد شهادة موثقة بوقوع دعم عمومي محدود، لكن لا تتوافر أية إعانة حكومية سنوية منتظمة. أظهرت الأزمة الاقتصادية وجائحة كورونا هشاشة نموذج يقوم على توازن دقيق بين إيرادات النشاط والمنح ومصاريف الإيجار والتشغيل؛ ففي مقابلة 2020 حذّرت الإدارة من أن توقف العروض والإيرادات قد يهدد استمرارية المكان (القدس العربي، 2020). ثم أصاب حريق مدخل المركز في تموز 2023 وأوقف النشاط مؤقتاً، وأطلقت مبادرات تضامن وعروضاً خصص ريعها للترميم (شامي، 2023). وتوثّق مؤسسة Cultural Emergency Response تقديم مساعدة لإصلاح الأضرار وتجهيزات السلامة، واستئناف اللقاءات والعروض بحلول تشرين الثاني 2023. وتذكر المؤسسة أن أنشطة المكان خلال 2023 شملت 118 فناناً و52 تقنياً و58 من العاملين في الإنتاج و13,794 متفرجاً؛ وهي أرقام توردها الجهة الداعمة استناداً إلى تقارير المشروع، ولا تمثل بيانات مدققة عن الإيرادات أو الميزانية (Cultural Emergency Response, 2024).

استديو زقاق: من تأسيس الفرقة الى إغلاق فضائها المسرحي في الكرنتينا (2006-2026)

تأسّست فرقة "زقاق" عام 2006 بوصفها جماعة مسرحية تعتمد العمل الجماعي والتشاركية الأفقية في اتخاذ القرار، وتربط البحث الفني بالانخراط الاجتماعي والسياسي. ولا ينبغي الخلط بين تاريخ تأسيس الفرقة وتاريخ إنشاء مقرّها المسرحي؛ فقد افتُتح «استديو زقاق» الأول عام 2008 في شقة صغيرة، واستُخدم فضاءً للتدريب والتجريب والإنتاج. توسّعت التجربة عام ٢٠١٧ إلى فضاء متعدد الاستخدامات في الكرنتينا في بيروت، ضمّ قاعة

المسرح إلى فضاءات جامعية أخرى قبل اتخاذ قرار الإبقاء عليه وتجديده (جامعة القديس يوسف، ٢٠١٨). ولا تكفي هذه المعطيات لتحديد النسبة الدقيقة لكل مساهم بعد إقفال الحسابات، لكنها توثق بوضوح اعتماد الترميم على الموارد الجامعية والتبرع الخاص، لا على منحة حكومية محددة منشورة.

أدّت الأزمة المالية اللبنانية منذ عام ٢٠١٩ وانفجار مرفأ بيروت عام ٢٠٢٠ إلى تعقيد شروط عمل المؤسسات الثقافية. وتشير تغطية صحافية لعام ٢٠٢٥ إلى أن مونو تعافى من أضرار الانفجار وواصل نشاطه ضمن بيئة اقتصادية شديدة الاضطراب. ومنذ عام ٢٠٢٢، تولّت المنتجة جوزيان بولس إدارة المسرح، وبرز توجّه لإعادة بناء دوره بوصفه مساحة للبرمجة الفنية والتدريب والحوار واستقبال الفنانين، لا مجرد قاعة للإيجار. وبحسب تصريح المديرة في عام ٢٠٢٥، عمل المسرح خلال السنوات الثلاث السابقة ضمن موازنة مستقلة تقل عن ٢٠٠ ألف دولار، مع الاستفادة من شراكات ودعم أوروبي ودولي. (L'Orient le Jour, 2025). وفي تموز ٢٠٢٥، أعلنت إدارة المسرح وجامعة القديس يوسف رؤية للفترة ٢٠٢٥–٢٠٣٠، شملت إقامة فترات إقامة فنية، وتطوير برامج للطفولة المبكرة، وجوائز تشجيعية، ومهرجان للكوميديا، وتحديث التجهيزات التقنية. وترافق الإعلان مع إطلاق مبادرة لجمع الدعم عبر مؤسسة الجامعة وشبكات المتبرعين والشركاء، بما في ذلك مساهمات مخصصة للفنانين الناشئين. (جامعة القديس يوسف، ٢٠٢٥).

دوّار الشمس وجمعية شمس: المؤسسة الثقافية بوصفها بنية وسيطة

يقدّم مسرح دوّار الشمس في منطقة الطيونة نموذجاً دالاً على نشأة فضاء مسرحي مستقل في بيروت بعد الحرب الأهلية، وعلى التداخل بين المبادرة التعاونية والإنتاج الفني والتمويل الخارجي المحدّد بالمشاريع. ولا يصحّ اختزال تاريخ المكان في تاريخ مبناه؛ إذ سبق افتتاحه تأسيس «الجمعية التعاونية الثقافية لشباب المسرح والسينما – شمس» عام 1999، بمشاركة روجيه عسّاف ومجموعة من الفنانين، بهدف احتضان إنتاجات الشباب وتوفير بنية تقنية وتنظيمية مشتركة (L'Orient-Le Jour, 1999). عملت «شمس» بدايةً في مسرح بيروت بعين المريسة، وعندما أصبحت استمرارية استخدام مسرح بيروت موضع إشكال، اتجهت الجمعية إلى إنشاء مقر مستقل. وفي عام 2005 افتُتح مركز دوّار الشمس في الطيونة، في موقع ذي رمزية مرتبطة بخطوط التماس السابقة، ليضم صالة للعروض ومساحات للتمرين والاجتماعات والأنشطة الثقافية. (Gemayel, 2004؛ Ghandour, 2005). لم يكن تحويل الموقع

الحريري. لا يصحّ بذلك تصنيف هذا الدعم ضمن الإنفاق الحكومي لمجرد أن صاحبه كان رئيساً للحكومة.

مسرح مونو: حمايـة جامعية للفضاء وحـدود التمويل التشغيلي

تأسّس مسرح مونو في الأشرفية عام ١٩٩٧، بمبادرة من إيميه بولس، التي كانت تدير معهد الدراسات المسرحية والسمعية البصرية والسينمائية (IESAV)، وبالاستناد إلى الدعم المؤسسي لجامعة القديس يوسف والرهبنة اليسوعية. وقد جاء افتتاحه في سياق إعادة تنشيط الحياة المسرحية بعد الحرب الأهلية، بوصفه فضاءً يستقبل العروض ويتيح تواصلاً بين الممارسات المسرحية الجامعية والمشهد الثقافي في المدينة. وتؤكد الجامعة في عرضها التاريخي لعام ٢٠٢٥ دور إيميه بولس التأسيسي، وتربط استمرارية المسرح بالدعم الذي وفرته الجامعة والرهبنة منذ انطلاقه (جامعة القديس يوسف، ٢٠٢٥). منذ نشأته، اتخذ مونو وضعاً مؤسسياً يختلف عن المسرح التجاري المستقل أو المسرح المملوك للدولة: فالعقار مرتبط بالرهبنة اليسوعية، والإدارة والتكاليف الأساسية تقع ضمن علاقة عضوية مع جامعة القديس يوسف. وقد منح هذا الترتيب المسرح قدراً من الاستقرار المكاني، لكنه لم يُلغِ عجز التشغيل. ففي تقرير رئيس الجامعة للعامين ٢٠١٢–٢٠١٣، أُشير إلى استقبال أكثر من ٣٠ ألف متفرج في الموسم، وتقديم نحو خمسين برنامجاً سنوياً تتوزع على ما يقارب ٢٦٠ عرضاً، مع حجز القاعات قبل ١٤ إلى ١٨ شهراً. ومع ذلك، يصرّح التقرير بأن إيرادات المسرح لا تغطي نفقاته وأن حساباته تسجّل عجزاً سنوياً (جامعة القديس يوسف، ٢٠١٣، ص. ٥٤) (Gemayel, 1997). تسمح المصادر بتتبّع تحوّل واضح في الوظيفة الإنتاجية للمسرح. فبعد محاولات أولى لوضع برامج فنية ودعم إنتاج بعض الأعمال، تقلّص دور مونو كمنتج مباشر، واتجه أكثر إلى تأجير القاعة للفرق والمنتجين. وتصف دراسة عن اقتصاد المسرح اللبناني عام ٢٠١٣ هذا التراجع في الإنتاج الذاتي، بينما تتحمّل الجامعة الرواتب والكهرباء والصيانة الفنية.

مثّلت إعادة افتتاح مونو بعد تجديد المبنى في شباط ٢٠١٨ محطة مفصلية كشفت طبيعة تمويله. فقد أعلن رئيس الجامعة أن تكلفة مشروع التجديد تقارب ٣٥٠ ألف دولار أميركي، وأن الجامعة تتحمّل جزءاً كبيراً من الكلفة من مواردها الخاصة، فيما قدّم نبيل بسترس مساهمة تعادل الجزء الذي دفعته الجامعة. وذكر أيضاً أن الجامعة تتحمّل معظم موازنة التشغيل السنوية، وأن ارتفاع كلفة الترميم كان قد أثار نقاشاً داخلياً بشأن نقل نشاط

مسرح المدينة في بيروت: بين التمويل العمومي والتمويل الخاص لوجوه حكومية

تُظهر تجربة «مسرح المدينة» جانباً أساسياً من إعادة بناء الحياة المسرحية اللبنانية بعد انتهاء الحرب الأهلية، إذ ارتبط تأسيسه بمبادرة فنية خاصة أكثر مما ارتبط ببرنامج حكومي لإنشاء البنى المسرحية. فقد أسّست الممثلة والمخرجة نضال الأشقر المسرح عام 1994 في مبنى سينما قديمة في شارع كليمنصو في بيروت، وحوّلته إلى فضاء لاستضافة العروض المسرحية والفنون الأدائية والأنشطة الثقافية. واحتضن المسرح أعمالاً لبنانية وعربية ودولية، فضلاً عن الموسيقى والرقص والسينما والندوات والورش، بما جعله مؤسسة متعددة الوظائف في مرحلة إعادة تكوين المجال الثقافي في العاصمة. بعد نحو عقد من العمل في كليمنصو، واجه المشروع مشكلة تتعلق باستمرار إشغال العقار. وتوضح الأشقر في مقابلات صحافية أن فقدان المقرّ الأول اضطرّها إلى البحث عن مكان بديل؛ فوقع الاختيار على سينما "سارولا" في شارع الحمرا، وأُعيد تأهيلها لتصبح المقرّ الجديد للمسرح عام 2005. وتربط شهادتها الانتقال بصعوبة المحافظة على فضاء ثقافي مستقر في ظلّ تبعيته لشروط الملكية والإيجار في سوق العقارات. وقد جرى الانتقال بالتزامن مع تطوير الصيغة القانونية من إطار شركة مشرح المدينة المسجلة في السجل التجاري الى إطار "جمعية أصدقاء مسرح المدينة" المسجل في وزارة الداخلية بعد رفع الحظر (الذي تحدثنا عنه سابقاً) عن تأسيس الجمعيات في وزارة الداخلية. (مسرح المدينة، د.ت.؛ المورد الثقافي، د.ت.؛ البيان، 2014).

في مسألة التمويل، ينبغي التمييز بين ثلاثة مستويات: الإنفاق المباشر من المال العام، والمساهمات الخاصة التي يقدمها أشخاص يتولّون مناصب رسمية، والتبرعات التي يوفّرها أفراد أو مؤسسات غير حكومية. ونلاحظ في حالة مسرح المدينة الاعتماد على تبرعات خاصة ومؤسسية لبنانية وعربية ضمن شبكة العلاقات التي نسجتها الفنانة نضال الأشقر انطلاقاً من رصيدها الإبداعي والسياسي.

يشكّل مسرح المدينة حالة فريدة تتمثل في مساهمة الشخصيات النافذة في الدولة من مالهم الخاص في انشاء وتشغيل فضاء مسرحي. حيث تولّى رئيس الحكومة السابق رفيق الحريري (اغتيل عام ٢٠٠٥) تمويل أعمال ترميم المقرّ الأول وتأمين المصاريف التشغيلية للفترة الأولى بعد علمه بصعوبة الحصول على قرض مصرفي لإنجازه. ترد هذه المعلومات في عدد من المقابلات الصحفية مع الفنانة الأشقر وفي تقارير مختصرة من مؤسسات تعنى بالشؤون الثقافية (النهار، 2016؛ الأخبار، 2026). لم تتوفّر معلومات موثقة عن طبيعة دفع المبالغ وقيمتها، لكن تقاطعت معلومات عن أنّ الدعم جاء من بنك البحر المتوسط المملوك من

ومن التجارب ذات الصلة بهذه المرحلة نشاط "محترف بيروت للمسرح" الذي أسّسه روجيه عسّاف ونضال الأشقر عام 1968. وتُذكر مسرحية "مجدلون" بوصفها إحدى محطات هذا المسار، ولا سيما بعد التدخل الأمني في أحد عروضها عام 1969. ويُظهر هذا المثال أن المسرح لم يكن مجرد بنية لعرض الأعمال، بل فضاءً للاختبار الفني والنقاش العام.

يقدّم مسرح بيروت مثالاً مبكراً على دور المبادرة الخاصة في توفير البنية المادية للحياة المسرحية. فالمكان لم يُنشأ بوصفه مسرحاً حكومياً، بل نشأ عبر تعاون مالك خاص ومسرحيين، وظلّت علاقته بالعقار وبإدارته عاملاً مهماً في تاريخه اللاحق. (L'Orient-Le Jour ؛ المفكرة القانونية، د.ت.). أما حجم التمويل العمومي الذي تلقّاه المسرح خلال الفترة الممتدة من افتتاحه عام 1965 إلى اندلاع الحرب عام 1975، فلا تسمح المصادر المنشورة التي استند إليها هذا البحث بتحديده رقمياً. إذ لم نعثر على موازنات سنوية للمسرح أو كشوف تثبت مقدار الإعانات الحكومية.

خلال نفض غبار الحرب، قامت مبادرة لإعادة إحياء مسرح بيروت من خلال "جمعية الفنون الثقافية" التي ضمت عدداً من المثقفين والناشطين في مجال الثقافة. لم تستطع هذه الجمعية استصدار ترخيص قانوني من وزارة الداخلية للجمعية المتوخاة، وذلك بأن الوزارة الخاضعة آنذاك لسطوة النظام المخابراتي اللبناني/السوري كانت قد جمّدت طلبات تشكيل الجمعية كلها، باستثناء تلك المدعومة من طرف سياسي مباشر (حاج علي، ٢٠١٠). بناءً على ذلك، تم تشكيل شركة تحت اسم "فنون" تضمّ ٦ أشخاص تولّت إدارة المسرح بعد استئجاره من مالكه لمدة ثلاث سنوات (حاج علي، ٢٠١٠). تناوبت على تشغيل هذا الفضاء التراثي عدة مجموعات هي: شركة "فنون" من ١٩٩٢ حتى ١٩٩٨، الجمعية اللبنانية للفنون المعاصرة التي أطلقت مهرجان أيلول بتمويل من الاتحاد الأوروبي من ١٩٩٦ حتى ٢٠٠٢، ثم تعاونية شمس من ١٩٩٩ حتى ٢٠٠٤، سنة إقفال المسرح بشكل نهائي.

أطلقت جمعية «شمس» موسمها الأول في مسرح بيروت في ١١ أيلول ١٩٩٩. وقد عرضت الجمعية برنامجها بوصفه استجابة لانقطاع العمل الفني وغياب تراكم الخبرات والموارد، وربطت إعادة فتح المكان بإتاحة فرص التدريب والعمل للفنانين الشباب. تكمن أهمية الوقائع المذكورة أعلاه في أنها تكشف انتقال مسؤولية إحياء فضاء ثقافي ذي تاريخ طويل إلى مجموعة مدنية تتحمل عبء الإيجار والبرمجة واستعادة الجمهور، لا إلى مؤسسة عمومية تتولى تشغيله بصورة مباشرة.

تحويلات استثنائية مرتبطة بمشاريع أو جهات محددة، إلى جانب الاعتمادات القطاعية الواردة في مشروع الموازنة (الجمهورية اللبنانية، 2015).

أما نسبة موازنة وزارة الثقافة إلى الموازنة العامة للدولة، فتورد حساني رقماً مقداره 1.56% لعام 2015، وهي نسبة متواضعة جداً تبيّن موقع الثقافة في سلّم أولويات الانفاق العمومي للجمهورية اللبنانية.

تكشف هذه الأرقام عن محدودية الموارد المخصصة مباشرة لدعم النشاط المسرحي مقارنة بالموازنة الإجمالية لوزارة الثقافة. ومن منظور اقتصاد الإنتاج المسرحي، لا تكفي المساهمة المقطوعة لإرساء استقرار مؤسسي ما لم تقترن بانتظام الصرف، ومعايير معلنة للاختيار، وبيانات منشورة عن المستفيدين، وآليات تمويل متعددة السنوات. وهنا تتضح الصلة بين ضعف التمويل العمومي واستمرار اعتماد المسرح اللبناني على المبادرة المستقلة، وإيرادات التذاكر، والشراكات والمنح غير الحكومية.

فضاءات العرض بين المبادرة المستقلة والدعم المؤسسي

نموذج مسرح بيروت: من إعادة الافتتاح إلى الإدارة التعاونية

تُظهر سيرة مسرح بيروت، في عين المريسة، أن إعادة الإعمار الثقافي لم تكن مجرد إعادة فتح أبواب مبنى أغلقته الحرب. يُعدّ مسرح بيروت من الفضاءات التي أسهمت في تطور المسرح اللبناني الحديث خلال ستينيات القرن العشرين. وقد افتُتح عام 1965 في مكان استُخدم سابقاً مرآباً للسيارات ثم تحوّل إلى "سينما هيلتون". وترتبط نشأته بمبادرة الكاتب المسرحي غبريال بستاني، وبمساهمة سعيد سنّو، أحد مالكي العقار، الذي أتاح تحويل المكان إلى صالة مسرحية. كما ارتبطت المرحلة التأسيسية بروجيه عسّاف، الذي شارك في بلورة المشروع وتولّى إدارته الفنية خلال سنواته الأولى، حتى عام 1968. ومن المهم التمييز هنا بين إتاحة العقار ورعاية تأسيس الفضاء من جهة، وبين المبادرة الفنية والإدارة المسرحية من جهة أخرى (Roz, 2025؛ المفكرة القانونية، د.ت.). أتاح المسرح صالة ثابتة للتجارب الحديثة والتجريبية، في وقت كانت فيه الحركة المسرحية اللبنانية تتوسع خارج إطار المهرجانات الموسمية. وارتبط نشاطه بمسرحيين أسهموا في تجديد أساليب الكتابة والإخراج والتمثيل، من بينهم روجيه عسّاف ونضال الأشقر وجلال خوري وشكيب خوري وريمون جبارة. وقد مثّل المكان إحدى ساحات التفاعل بين التجريب الفني والنقاشات الاجتماعية والسياسية التي طبعت بيروت في أواخر الستينيات ومطلع السبعينيات (Roz, 2025).

على دراسةٍ بالأرقام نشرتها "سيليا حساني" عام ٢٠٢١، تعرض مشروع موازنة تفصيلياً لوزارة الثقافة. بلغت الموازنة التقديرية الإجمالية لوزارة الثقافة سنة 2015 نحو 36،474 مليار (نحو 24،20 مليون دولار أميركي). خُصص منها 16.7 مليار (نحو 11.08 مليون دولار أميركي) للمعهد الوطني العالي للموسيقى، أي نحو 45.79%، و7.7275 مليار (نحو 5.13 مليون دولار أميركي) للمديرية العامة للآثار، أي 21.19%، و12.0465 مليار (نحو 7.99 مليون دولار أميركي) للمديرية العامة للثقافة، أي 33.02%. ويعني هذا التوزيع أن القسم المخصص للمديرية المعنية مباشرةً بدعم الفنون والأنشطة الثقافية لم يشكل سوى ثلث الموازنة تقريباً، علماً بأن هذا الثلث نفسه يتضمن نفقات إدارية وتشغيلية ومساهمات لمؤسسات ومجالات ثقافية متعددة (Hassani, 2021, pp. 87, 92). وتشير حساني إلى أن بند «تحويل المساهمات» ضمن المديرية العامة للثقافة بلغ 5.475 مليارات (نحو 3.63 مليون دولار أميركي)، أي 45.45% من موازنة المديرية. وفي الجدول الخاص بتوزيع المساهمات يظهر بند "**دعم المسرح**" بقيمة 400 مليون ليرة (**نحو ٢٧٠ ألف دولار أميركي**)، إلى جانب بند مستقل لمسرح المدينة بقيمة 50 مليون (نحو ٣٠ ألف دولار أميركي). وبالتالي تمثل المساهمة العامة للمسرح 450 مليون ليرة (نحو ٣٠٠ ألف دولار أميركي)، أي 1.23% من موازنة الوزارة، و3.74% من موازنة المديرية (Hassani, 2021, pp. 92, 93).

وتساعد المقارنة الداخلية على إبراز موقع المسرح: فقد رُصد في السنة نفسها 400 مليون ليرة لدعم السينما، ومليار ليرة لمساهمات موجهة إلى هيئات غير ربحية، ومليار ليرة لمشروع المكتبة الوطنية. ولا تعني المقارنة أن هذه المجالات متجانسة في احتياجاتها أو في طبيعة نفقاتها؛ لكنها توضح أن الدعم المسرحي ظهر في الموازنة كبند محدود ضمن حزمة أوسع من التحويلات، لا كبرنامج شامل يمول إنتاج العروض وتشغيل المسارح وتطوير الفرق بصورة مستمرة. وإلى جانب البنود العامة، يقدم المرسوم رقم 2144، الصادر في 1 حزيران 2015 والمنشور في الجريدة الرسمية بتاريخ 11 حزيران، مثالاً موثقاً على تمويل مشروع مسرحي بعينه. فقد نقل المرسوم اعتماداً بقيمة 60 مليون ليرة (نحو ٤٠ ألف دولار أميركي) من احتياطي الموازنة العامة إلى موازنة المديرية العامة للثقافة، للمساهمة في عمل مسرحي من إنتاج لجنة مهرجانات بعلبك. ويمثل هذا الإجراء آلية تمويل إضافية أو مخصصة بموجب قرار مستقل، ولا يصح جمع قيمته تلقائياً مع بند "دعم المسرح" البالغ 400 مليون ليرة قبل التحقق من عدم التداخل المحاسبي بين الاعتمادين. لكنه يبين أن دعم المسرح قد يأخذ صورة

حـــدود التنظيم النقابي والحمايـــة الاجتماعية

ركّز القانون رقم ٥٦ على تنظيم النقابات الفنية وشروط الانتساب إليها، ونقل صلاحيات الإشراف عليها من وزارة العمل إلى وزارة الثقافة. كما نصّ على إنشاء صندوق تعاضد موحّد للفنانين، نُظّم عمله لاحقاً بموجب المرسوم رقم ٧٥٣٥ الصادر عام ٢٠١٢. ويهدف الصندوق إلى توفير مساعدات اجتماعية وصحية وبعض المنافع المرتبطة بالتقاعد والتعليم، استناداً إلى اشتراكات الأعضاء وموارد أخرى، منها رسم على تذاكر العروض والأنشطة الفنية (الجمهورية اللبنانية، ٢٠٠٨ب؛ ٢٠١٢).

الإشكاليـــات الضريبية والتمييز بين النشاط الثقافي الربحي وغير الربحي

تُبرز نايلة جعجع (٢٠٢١) ثغرة أساسية في الإطار القانوني الناظم للقطاع الثقافي، تتمثل في عدم معالجة الأعباء الضريبية بصورة تراعي تنوع أشكال النشاط الثقافي، وعدم وضع تمييز كافٍ بين المؤسسات والأنشطة غير الهادفة إلى الربح والمشاريع ذات الطابع التجاري. فالتنظيم المهني لا يترافق بالضرورة مع مراجعة شاملة للتشريعات المالية والرقابية التي تؤثر في ممارسة المهن الفنية. وتكتسب هذه الإشكالية أهمية خاصة بالنسبة إلى المسرح اللبناني، حيث تتجاور نماذج اقتصادية مختلفة. فقد يُنتج العرض ضمن شركة تجارية تستهدف تحقيق عائد مالي، أو من خلال جمعية ثقافية لا تتوخى توزيع الأرباح، أو بمبادرة من مجموعة فنانين تعتمد على المنح والتبرعات وإيرادات التذاكر لتغطية تكاليف الإنتاج. وفي هذه الحالة، لا يكفي بيع التذاكر معياراً للحكم على الطبيعة الربحية للنشاط؛ فقد تُستخدم الإيرادات لتغطية أجور الفنانين والتقنيين وإيجار المسرح وتكاليف التجهيز والإعلان، من دون تحقيق فائض مالي قابل للتوزيع.

ومن هنا، فإن الخلط بين النشاط المسرحي الذي يستهدف تحقيق أرباح تجارية والنشاط الذي يهدف إلى إنتاج قيمة ثقافية واجتماعية مع تغطية نفقاته، قد يؤدي إلى إخضاع نماذج اقتصادية مختلفة لمتطلبات مالية وإدارية لا تراعي خصوصيتها. غير أن هذا الاستنتاج لا يعني أن الجمعيات غير الربحية معفاة تلقائياً من الضرائب أو الرسوم؛ إذ يتوقف وضعها الضريبي على طبيعتها القانونية ونوع نشاطها والإعفاءات المحددة في التشريعات المختصة.

نموذج عن الانفاق العمومي المخصص للمســـرح في لبـــنـــان: قراءة رقمية في اعتمادات عام 2015

يتيح تحليل الاعتمادات العامة لعام محدَّد بناء نموذج كميّ استقرائي لموقع المسرح في السياسة التمويلية اللبنانية، بعيداً عن الاكتفاء بالوصف العام لضعف الدعم. ونستند هنا

تنظيم وزارة الثقافة وموقع المسرح ضمن اختصاصاتها

جاء القانون رقم ٣٥، الصادر في تشرين الأول ٢٠٠٨، ليحدّد مهام وزارة الثقافة وبنيتها الإدارية. وقد نصّت المادة الأولى منه على اعتبار «فنون المسرح والأداء» جزءاً من الفنون التي تدخل في اختصاص الوزارة، فيما أوكلت المادة الثانية إليها رسم السياسة الثقافية العامة ووضع السياسات القطاعية والخطط والبرامج اللازمة لتنفيذها. أما المادة السادسة فقد أدرجت المسرح وفنون الأداء ضمن اختصاص المديرية العامة للشؤون الثقافية، وحددت المادة التاسعة تعزيز الحركة المسرحية ونشر الثقافة المسرحية بين مختلف شرائح المجتمع من أهداف مديرية الفنون والآداب (الجمهورية اللبنانية، ٢٠٠٨أ، المواد ١ و٢ و٦ و٩).

تكمن أهمية هذه الأحكام في أنها نقلت الاهتمام بالمسرح من إطار الرعاية المتفرقة إلى اختصاص إداري محدّد داخل الوزارة. إلا أن إقرار هذا الاختصاص لا يكفي، في ذاته، لإثبات وجود سياسة تمويلية مستقرة. فالقانون يحدّد مسؤوليات الوزارة وأهدافها، لكنه لا يضمن تلقائياً تخصيص موارد سنوية كافية للإنتاج المسرحي، أو إنشاء شبكة من المسارح العامة، أو تمويل الفرق المستقلة بصورة مستمرة.

من هو الفنان؟ تنظيم المهن الفنية وتعريف الفنان المسرحي

صدر القانون رقم ٥٦ بتاريخ ٢٧ كانون الأول ٢٠٠٨ لتنظيم المهن الفنية، وأدخل تعريفات قانونية للفنان والعمل المسرحي والعمل الفني الأدائي. وعرّفت المادة الأولى الفنان بأنه شخص طبيعي يمارس نشاطه بصفته مبتكراً أو مؤدياً في إحدى الفئات الفنية المحددة في القانون. كما عرّفت العمل المسرحي انطلاقاً من تمثيل الأدوار الناطقة أو المغناة أو الراقصة أو الإيمائية، سواء قُدّم أمام الجمهور أو سُجّل بغرض نشره. وميّز القانون بين الفنان والمنتج أو الناشر أو المروّج الذي يستعين بخدمات الفنانين والعاملين في المهن الفنية (الجمهورية اللبنانية، ٢٠٠٨ب، المادة ١).

قبل صدور القانون المذكور، كان مفهوم «الفنان/ة» أو «الأرتيست» على الصعيد التشريعي مرتبطًا ارتباطًا لصيقاً بتنظيم العمل في بيوت البغاء وفي الملاهي الليلية (وتجدر الإشارة الى أن التشريع المذكور لا يزال ساري المفعول بالنسبة إلى الفنّانين الأجانب العاملين على الأراضي اللبنانية). فالنصوص التشريعية الي كانت ناظمة للقطاع الثقافي قبل العام 2008 خالية من أية تعاريف أو تحديدات تضع إطارًا تشريعيًّا للمهن الفنّية على الصعيد المحلّي، وهو أمرٌ عالجه القانون الحديث بوضوح. (جعجع، ٢٠٢١).

موقعاً خاصاً في هذا التحول بحكم تركّز البنية الإعلامية والجامعية ودور العرض فيها، فيما يظل تعميم خصائصها على المناطق الأخرى أمراً يحتاج إلى إحصاءات جغرافية عن العروض والجمهور.

نشأة وزارة الثقافة: الاعتراف الإداري وحدود الأثر المالي

شهد عام 1993 إنشاء وزارة الثقافة والتعليم العالي بالقانون رقم 215، وهي أول وزارة لبنانية تحمل تسمية الثقافة ضمن هيكلها الرسمي. ثم استُكمل فصل قطاع الثقافة عن التعليم العالي في إعادة التنظيم الوزاري عام 2000. لكنّ هذه الوزارة بقيت ١٥ سنة من دون هيكلية واضحة، حتى صدور القانون رقم ٣٥ عام ٢٠٠٨ والذي نظّم البنية الحالية للوزارة.

يؤكد مسح السياسات الثقافية في لبنان، الصادر عن معهد باسل فليحان المالي والاقتصادي بالتعاون مع مؤسسات بحثية ثقافية، أن الفنون الجميلة كانت ضمن اختصاص وزارة التربية الوطنية، وأن مفهوم الثقافة لم يكن قد أصبح اختصاصاً وزارياً مستقلاً في هيكلية الدولة (Institut des Finances Basil Fuleihan, 2021) قبل عام ١٩٩٣. أما المسرح تحديداً، فقد توزّع الاهتمام العمومي به في مرحلة ما قبل وزارة الثقافة على كلٍّ من وزارة السياحة من خلال المهرجانات السياحية وأبرزها مهرجان بعلبك، ووزارة الإعلام من خلال مديرية المسارح والسينما والمعارض التابعة للوزارة والتي تم إلحاقها فيما بعد بوزارة الثقافة عند تأسيسها.

التشريعات الثقافية لعام ٢٠٠٨: بين تنظيم المؤسسات وتعريف المهن الفنية وحدود الحماية الاقتصادية للفنان

شكّل عام ٢٠٠٨ محطة تشريعية مهمة في مسار تنظيم القطاع الثقافي اللبناني، إذ شهد صدور ثلاثة قوانين أساسية: القانون رقم ٣٥ المتعلق بتنظيم وزارة الثقافة، والقانون رقم ٣٦ المتعلق بالمؤسسات العامة المرتبطة بها، والقانون رقم ٥٦ المتعلق بتنظيم المهن الفنية. وقد مثّلت هذه التشريعات محاولة للانتقال من إدارة الشؤون الثقافية ضمن اختصاصات متفرقة إلى بناء إطار مؤسسي وقانوني أكثر تحديداً. غير أن هذا التطور لم ينعكس بالضرورة على شروط الإنتاج الفني والمهني، ولا سيما في قطاع المسرح الذي يعتمد بدرجة كبيرة على المبادرات الفردية والفرق المستقلة والمؤسسات الخاصة.

من وقف الحرب إلى إعادة تركيب المشهد الثقافي عموماً والمسرحي خصوصاً

شكّلت نهاية الحرب الأهلية اللبنانية عام ١٩٩٠ بداية مرحلة جديدة اتّسمت بإطلاق ورشة واسعة لإعادة الإعمار، شملت إعادة تأهيل البنى التحتية والمرافق العامة، وترميم الأبنية والمؤسسات الحكومية، إلى جانب محاولات إعادة تنظيم الإدارة العامة واستعادة انتظام الحياة المالية والاقتصادية. وقد امتدّت هذه الورشة، وإن بصورة خجولة وبطيئة، إلى المجال الثقافي، الذي كان قد تكبّد خلال سنوات الحرب خسائر مادية ومؤسسية، فضلاً عن تفكّك عدد من الشبكات والبنى التي كانت تحتضن النشاط الفني. غير أنّ إعادة الإعمار، على اتساعها، بقيت منقوصة على مستويات عدّة، وهي إشكالية تتجاوز نطاق هذا البحث. أما على صعيد السياسات الثقافية، فلم تنجح الدولة اللبنانية في بلورة سياسة عامة متكاملة ومستدامة، تترجم الاعتراف بأهمية الثقافة إلى مؤسسات فاعلة وآليات تمويل منتظمة. ومع ذلك، شهدت مرحلة ما بعد الحرب مبادرات ومحاولات تشريعية وإدارية ومؤسسية سعت، بدرجات متفاوتة من النجاح، إلى إدراج الثقافة ضمن أولويات الدولة. وفي هذا السياق، استعادت الحياة المسرحية حيويتها تدريجياً، لكنّها ظلّت تعتمد، إلى حدّ بعيد، على المبادرات الفردية والجماعية والموارد غير الحكومية، في ظلّ الفجوة المستمرة بين إعادة بناء مؤسسات الدولة وتطوير سياسة عمومية قادرة على دعم الإنتاج المسرحي وضمان استمراريته.

لم تكن نهاية الحرب الأهلية عام 1990 عودة تلقائية إلى شروط الإنتاج التي عرفها المسرح اللبناني في الستينيات. فقد أعادت سنوات الحرب توزيع الجمهور والمهارات الفنية والفضاءات، وأضعفت القدرة الشرائية وغيّرت أولويات الاستثمار في المدينة. ومع ذلك، أتاحت مرحلة إعادة الإعمار فرصة لإعادة تشغيل بعض المسارح، وظهور فضاءات جديدة، واستعادة علاقات التعاون مع فنانين ومؤسسات عربية وأجنبية. وتتمثل المسألة الاقتصادية في أن إعادة بناء النشاط لا تساوي بالضرورة إعادة بناء قطاع ذي مؤسسات مستقرة. فقد يعود العرض إلى الخشبة قبل أن تتوافر للفرقة موازنة تشغيل سنوية أو نظام أجور أو شبكة توزيع. وتساعد مقاربة اقتصاد الثقافة على التمييز بين كلفة إنشاء الفضاء وكلفة إدامته، وبين الإيراد الموسمي والقدرة على استثمار فائضه في إنتاج لاحق (Throsby, 2001).

يمكن قراءة التسعينيات، بوصفها مرحلة إعادة تركيب لعلاقات الإنتاج، لا مجرد استعادة لتقليد انقطع. فقد تجاور المسرح التجاري الذي يحتاج إلى مبيعات منتظمة، والمسرح الفني المستقل الذي يقبل بفترات إعداد طويلة وجمهور أصغر، والأنشطة المدعومة بمساهمات خاصة. ولم يكن ثمة نموذج واحد يمثل جميع هذه التجارب. وتكتسب بيروت

إنتاجات روميو لحود والأخوين رحباني، في الوصول إلى الجمهور عبر فضاءات بقيت متاحة في بعض المناطق. غير أن هذا الاستمرار لا ينبغي أن يُفهم بوصفه دليلًا على استقرار القطاع المسرحي ككل؛ إذ تباينت إمكانات الإنتاج والعرض باختلاف المناطق والظروف الأمنية والموارد المتاحة.

التمويل العمومي وحدود الرعاية المؤسسية

لا تتوفر، في حدود المصادر المتاحة، معلومات دقيقة عن التمويل العمومي للمسرح خلال الحرب الأهلية اللبنانية. غير أن غياب البيانات لا يثبت انعدام الدعم العمومي كلياً، بل يستدعي التمييز بين المساعدات المحدودة أو الرعاية المخصصة لإنتاجات بعينها، وبين وجود نظام تمويل مستدام يتيح للفرق الاستمرار والمحافظة على فضاءات التدريب والعرض تجدر الإشارة الى أنّ غياب الدولة في تلك الفترة أفسح في المجال أمام بروز أدوار للقوى السياسية والعسكرية المسيطرة في المنطقتين، حيث أسهمت هذه القوى بشكل مباشر أو غير مباشر في دعم مبادرات ثقافية تضمنت العمل المسرحي. تقدّم تجربة مسرح الحكواتي مثالاً على تداخل العمل المسرحي مع النشاط السياسي والاجتماعي في بيروت الغربية ومحيطها. فقد نشأت الفرقة في سياق فكري وفني ارتبط بالوسط الطلابي المسَيّس، وبقضايا اجتماعية وسياسية، ومنها قضية جنوب لبنان بعد الاجتياح الإسرائيلي عام ١٩٧٨، وتوضح مقابلة مع روجيه عسّاف أن تجربة الحكواتي ارتبطت بحركة فنية أوسع، وأن المسرح كان جزءاً من علاقة عضوية بين الفن والحياة السياسية والاجتماعية (Assaf, R., & Noujaim, M., 2023). يتميّز نموذج الإنتاج المسرحي خلال الحرب الأهلية ببروز دور الشبكات الطلابية والاجتماعية واللجان الشعبية والبيئات السياسية المتقاربة فكرياً، والتي قدّمت سياقاً للتفاعل والتعبئة والتواصل مع الجمهور، وربما أتاحت أشكالاً من الدعم اللوجستي أو المجتمعي؛ أما تحديد مصادر المال ومقداره وانتظامه فيحتاج إلى وثائق مباشرة غير متوفّرة. من المفيد ذكر إشارة صغيرة لدعم عمومي للمسرح في تلك الفترة، تمثّل بالدور الذي لعبه المجلس الوطني لإنماء للسياحة، التابع لوزارة السياحة من خلال نادي "كلوب هاوس" في منطقة الحمرا. رغم أنّ الدور الأساسي لهذا المجلس تمثل في دعم الفولكلور والقيمة السياحية للثقافة، لكنه ساهم في بعض الأنشطة مثل تأمين فضاءٍ لبعض العروض المحدودة، والمساهمة في تنظيم المهرجان الأول والثاني لمسرح الأطفال عام ١٩٨١ و١٩٨٢.

إلى توقف النشاط المسرحي بصورة كاملة، بل غيّرت شروط استمراره، وأعادت تشكيل العلاقة بين الفنانين والجمهور والفضاءات الثقافية والموارد المالية. ولذلك، لا يمكن دراسة هذه المرحلة من خلال عدد العروض أو الأعمال المنتجة وحده، بل ينبغي النظر أيضًا في التحولات التي طرأت على آليات الإنتاج، ومصادر التمويل، وقدرة المؤسسات والفرق على الاستمرار في ظل الانقسام الجغرافي والسياسي والاجتماعي. في هذه المرحلة، أدّى انقسام بيروت إلى شرقية وغربية، وتغيّر خطوط التماس، وتعذّر التنقل الآمن في فترات عديدة، إلى تقييد حركة الفنانين والجمهور، وإلى جعل استمرارية بعض المسارح والمؤسسات أكثر صعوبة. ولم تكن المشكلة مقتصرة على تضرر المباني أو تعذّر استخدامها، بل شملت أيضًا تفكك شبكات التواصل المهني والثقافي التي كانت تربط الفنانين والمؤسسات والجمهور قبل الحرب. على الرغم من هذه الظروف، لم يختفِ المسرح اللبناني خلال الحرب. بل استمرت بعض التجارب في إنتاج عروض جديدة، وتكيّفت مع التحولات التي أصابت المجتمع والفضاءات العامة. وقد اتخذ هذا الاستمرار أشكالًا متعددة، من المسرح المرتبط بالواقع السياسي والاجتماعي، إلى الأعمال الغنائية والكوميدية، وصولًا إلى التجارب التي أعادت التفكير في التراث الشعبي والعلاقة بين العرض والجمهور. ويبرز في هذا السياق مسرح الحكواتي، الذي ارتبط بتجربة روجيه عساف ورفاقه (١٩٧٧ – ١٩٨٢). تكشف هذه التجربة عن أهمية المبادرة الفنية في الحفاظ على النشاط المسرحي، لكنها لا تعني أن الحرب أوجدت تلقائيًا شروطًا أفضل للتجريب أو الابتكار. فقد نشأت الخيارات الفنية الجديدة من تفاعل عوامل متعددة، بينها الخبرات المتراكمة قبل الحرب، والتكوين المسرحي، والبحث في أشكال التعبير المحلية، ومحاولة الاستجابة للتحولات الاجتماعية والسياسية. وفي المقابل، فرضت الحرب قيودًا على الموارد والإنتاج والتوزيع، وجعلت استمرار الفرق مرهونًا بقدرتها على التكيف مع ظروف متغيرة وغير مستقرة. وفي المنطقة ذاتها من بيروت برزت في تلك الفترة تجربة زياد الرحباني التي اعتمدت بشكل كامل على شباك التذاكر انطلاقاً من الرصيد الشعبي المميز للفنان نفسه. أما في المقلب الآخر من بيروت، فقد استطاع ريمون جبارة وأنطوان ولطيفة ملتقى وغيرهم الاستمرار بالنشاط المسرحي رغم قلة الموارد، وقد كان لعملهم كأساتذة في معهد الفنون الجميلة في الجامعة اللبنانية دور في استقطاب الفنانين الشباب وإنتاج أعمال مسرحية انطلاقاً من الأجواء المتوفرة في المعهد. وقد تابع أنطوان ولطيفة ملتقى مساهمتهما في تأسيس فضاءات مسرحية، منها مسرح الأشرفية، ثم مسرح مارون النقاش عام 1980، رغم ظروف القصف (أبو ديب، ٢٠٢٤). كما استمرت بعض الأعمال الغنائية، بما فيها

المؤسسية التي أسهمت في تنشيط الحركة المسرحية اللبنانية، من دون أن يشكّل نجاحها، في حد ذاته، دليلاً على وجود سياسة وطنية شاملة تضمن الاستدامة الاقتصادية للفرق المستقلة والحركة المسرحية عموماً.

الفضاء المسرحي بوصفه شرطًا اقتصاديًا للإنتاج

يكشف تاريخ بعض المسارح في الستينيات عن الصلة المباشرة بين استمرار النشاط الفني وتوافر الموارد. فقد أُنشئ مسرح الأشرفية عام 1965 بمبادرة من أنطوان ملتقى وشركائه، واستُخدم لتقديم أعمال من بينها مسرحية *سمسم* لإدوار أمين البستاني عام 1967. غير أن المسرح أغلق في العام نفسه بسبب صعوبات مالية بعد هطول أمطار أتلفت تجهيزاته الكهربائية (سعيد، ١٩٩٨، ١٩٦). وتكتسب هذه الواقعة أهمية تتجاوز تاريخ مؤسسة بعينها؛ فهي تقدم مثالًا ملموسًا على أن الحيوية الفنية لا تضمن الاستدامة الاقتصادية. فقد تكون لدى الفنانين رؤية جمالية، وفرق عمل، وجمهور محتمل، لكن استمرار فضاء العرض يحتاج إلى موارد تشغيلية متواصلة، تشمل الإيجار والصيانة والأجور والتجهيزات والتكاليف الإدارية.

ماذا نعرف عن التمويل العمومي في هذه المرحلة؟

يتطلب الحديث عن التمويل العمومي في لبنان بين 1960 و1975 قدرًا من الحذر. فالمراجع التاريخية المتاحة، وفي مقدمتها كتاب خالدة سعيد، مفيدة جدًا في توثيق الحركة المسرحية وتجاربها وسياقاتها، لكنها لا توفر، بحسب البيانات التي أمكن التحقق منها، حسابًا شاملًا لموازنات الدولة المخصصة للمسرح. مع ذلك، تسمح دراسة البنية الثقافية بتحديد مسألة أساسية: ينبغي ألا يُقاس حضور الدولة فقط بما إذا كانت قد دعمت مهرجانًا أو مؤسسة أو إنتاجًا معينًا، بل بمدى انتظام هذا الدعم، واتساع المستفيدين منه، وقدرته على إنشاء شروط عمل مستدامة. فالرعاية المرتبطة بمناسبة أو مؤسسة واحدة تختلف عن نظام دعم يتيح للفرق الوصول إلى التمويل وفق آليات واضحة، ويضمن استمرار الفضاءات، والتدريب، والإنتاج، والتوزيع.

الإنتاج المسرحي والتمويل العمومي خلال الحرب الأهلية (1975–1990)

شكّلت الحرب الأهلية منعطفًا حاسمًا في تاريخ الإنتاج المسرحي، إذ اندلعت في مرحلة كانت فيها الحركة المسرحية قد راكمت، منذ ستينيات القرن العشرين، تجارب جديدة، ومؤسسات للتكوين، وفضاءات للعرض، وأشكالًا متنوعة من الإنتاج. غير أن الحرب لم تؤدِّ

المستقل. ولم يقتصر دور المهرجانات على استضافة الفرق والعروض الأجنبية، بل امتدّ إلى توفير منصة للإنتاج المحلي، وإتاحة الاحتكاك بالتجارب المسرحية العالمية، وتشجيع الإبداع اللبناني. وقد تجلّى هذا الدور خصوصاً من خلال "الليالي اللبنانية"، التي احتضنت أعمالاً بارزة للأخوين رحباني وفيروز وروميو لحود وغيرهم من الفنانين. وهكذا تحوّلت بعلبك إلى فضاء تلتقي فيه الإنتاجات اللبنانية والعربية والأجنبية، وإلى منصة ساهمت في تنشيط الحركة المسرحية المحلية وتوسيع آفاقها خلال الفترة الممتدة من أواخر خمسينيات القرن العشرين حتى اندلاع الحرب الأهلية عام ١٩٧٥. استضاف المهرجان فرقاً مسرحية أجنبية بارزة، منها الكوميدي فرانسيز (Comédie-Française) عام ١٩٦١ والمسرح الوطني البلجيكي عام ١٩٦٦، إلى جانب عروض أجنبية أخرى. وكان لهذا الانفتاح وجهان: إتاحة الاطلاع على تجارب عالمية، وفي الوقت نفسه وضع الإنتاج اللبناني ضمن برنامج فني دولي، بدلاً من حصره في إطار محلي (كيروز ٢٠٢٣).

من أهم الخطوات التي تجاوزت إطار المهرجان الموسمي **إنشاء مدرسة للتمثيل الدرامي في بيروت عام ١٩٦١**، بمبادرة مرتبطة بمهرجانات بعلبك، بهدف دعم الإنتاجات اللبنانية وإعداد جيل جديد من العاملين في المسرح. وتذكر المصادر التاريخية للمهرجان هذه المدرسة باعتبارها جزءاً من جهوده في رعاية المواهب المحلية. وتكتسب هذه الخطوة أهمية خاصة عند دراسة العلاقة بين التمويل والإنتاج المسرحي؛ إذ إنها تشير إلى أن دور المهرجان لم يقتصر على توفير منصة عرض، بل شمل محاولة بناء قدرة إنتاجية وبشرية يمكن أن تستفيد منها الحركة المسرحية خارج الموسم الصيفي الذي ينشط خلاله المهرجان. لكن من الضروري عدم مساواة رعاية المهرجانات بسياسة عمومية شاملة لتمويل المسرح. فعلى الرغم من أهمية تجربة مهرجانات بعلبك الدولية في احتضان أعمال بارزة وتوفير فرص استثنائية للإنتاج والعرض، فإن وجود عمل مسرحي ضمن برنامج المهرجان لا يثبت بالضرورة أن المهرجان موّل كامل كلفة إنتاجه، أو أن الفنانين والتقنيين حصلوا على أجور تضمن استمرارية عملهم. فالمهرجان يستطيع توفير منصة للعرض، وجذب الجمهور، وتعزيز مكانة العمل الفني، وإتاحة موارد أو علاقات إنتاجية، إلا أن ذلك لا يعني بالضرورة وجود تمويل منتظم للفرق خارج موسم المهرجان، أو ضمان استمرارية أعمالها، أو تأمين الموارد اللازمة لتطوير برامج متواصلة، أو بناء شبكة وطنية من المسارح. ومن هنا، تبرز ضرورة التمييز بين **رعاية إنتاجات أو عروض محددة** وبين **التمويل المؤسسي المستدام** الذي يسمح للفرق بالتخطيط لعدة سنوات وتطوير نشاطها بصورة منتظمة. وبذلك، يمكن النظر إلى بعلبك بوصفها نموذجاً للرعاية الثقافية

الخاصة، وشبكات الرعاية الثقافية. ومن هنا تبرز أهمية دراسة هذه المرحلة في إطار السؤال الأوسع عن العلاقة بين التمويل العمومي ونموذج الإنتاج المسرحي في لبنان.

من المبادرة الفردية إلى تعدد مؤسسات الإنتاج

لم يتشكل المسرح اللبناني في الستينيات حول مؤسسة وطنية واحدة تتولى الإنتاج والتوزيع والتدريب، بل عبر مبادرات متعددة تفاوتت في مواردها وأهدافها وطرق عملها. ومن الأمثلة البارزة تأسيس معهد التمثيل الحديث عام ١٩٦١ من قبل الفنان منير أبو دبس (زغيب، د.ت)، بتمويل من لجنة مهرجانات بعلبك الدولية (الحاج، ٢٠١١) وبترخيص من وزارة التربية والفنون الجميلة. إلى جانب تجارب أنطوان ملتقى وحلقة المسرح اللبناني الذي تأسس عام ١٩٦٣، ومركز الدراسات المسرحية الجامعية الناطق بالفرنسية، الذي تأسس عام 1961. كما افتُتح مسرح بيروت عام 1965، موفرًا فضاءً دائمًا نسبيًا لفرق كانت تحتاج إلى مكان للعرض والعمل. وتدل هذه المبادرات على أن تطور الإنتاج المسرحي ارتبط بتكوين الفنانين، وتوافر فضاءات للتجريب، وبناء شبكات تعاون بين المخرجين والكتّاب والممثلين والفنانين التشكيليين (سعيد، ١٩٩٨). وتكشف هذه التجارب أن الإنتاج المسرحي لم يكن نشاطًا فنيًا معزولًا عن محيطه الاقتصادي. فكل فرقة كانت تحتاج إلى موارد لتغطية تكاليف النص أو الترجمة، والتدريب، والديكور، والأزياء، والإضاءة، واستئجار المكان أو تشغيله، فضلًا عن الدعاية وتكاليف استمرار العرض.

مهرجانات بعلبك ودورها في دعم الإنتاج المسرحي اللبناني (1956–1975)

تُعدّ مهرجانات بعلبك الدولية، منذ تأسيسها عام ١٩٥٦، من أبرز المؤسسات التي أسهمت في تشكيل الحياة المسرحية والموسيقية اللبنانية وتطويرها خلال العقود السابقة للحرب الأهلية. وشكّل تأسيسها بمبادرة ورعاية مباشرتين من رئيس الجمهورية كميل شمعون، نموذجاً مبكراً لتدخّل الدولة اللبنانية في دعم النشاط الثقافي. فلم تقتصر مساهمة الدولة على الرعاية الرسمية، بل شملت تمويلاً مباشراً للمهرجان، إلى جانب دعم غير مباشر تمثّل في إتاحة المواقع الأثرية وتوفير التسهيلات الإدارية واللوجستية والبنى التحتية اللازمة لتنظيم العروض. ومع ذلك، احتفظ المهرجان بإدارة تتولاها لجنة خاصة، ما أرسى نموذجاً للشراكة بين السلطة العامة والمبادرة الثقافية. غير أن هذا الدعم اتّسم بطابع انتقائي، ارتبط بمهرجان ذي أهمية سياحية ووطنية، ولم يشكّل جزءاً من سياسة شاملة لتمويل الإنتاج المسرحي

الإنتاج المسرحي والفضاءات المسرحية في لبنان

بين ضعف التمويل العمومي وحيوية المبادرة

كريم دكروب

يتناول البحث العلاقة بين التمويل العمومي وتطور الإنتاج والفضاءات المسرحية في لبنان منذ الستينيات حتى عام 2026، متسائلاً عن أثر محدودية الدعم الرسمي في الاستدامة المؤسسية، وعن دور المبادرات المستقلة وإيرادات التذاكر والشراكات في استمرار النشاط. ويفترض أن ضعف التمويل قد قيّد التخطيط والتراكم، لكنه لا يفسّر وحده حيوية التجريب الفني، التي تشكّلت أيضاً بفعل عوامل ثقافية واجتماعية.

يعتمد البحث مقاربة تاريخية واستقرائية تستند إلى دراسات السياسات الثقافية والوثائق الرسمية والمصادر الصحافية، وإلى نماذج مختارة من المؤسسات والفرق. ولا يدّعي تقديم توثيق شامل أو جرد مالي في ظل ندرة السلاسل الإحصائية والموازنات المنشورة.

نظرة الى بدايات ازدهار المبادرات المسرحية في بيروت قبل الحرب الأهلية

تمثّل الفترة الممتدة من مطلع الستينيات إلى اندلاع الحرب الأهلية اللبنانية عام 1975 مرحلة محورية في تشكّل المسرح اللبناني الحديث. فقد شهدت بيروت توسعًا في التجارب المسرحية وتنوعًا في الاتجاهات الفنية والفكرية، بالتوازي مع نشوء فضاءات جديدة للتدريب والعرض، وتزايد التفاعل بين المسرح والأدب والفنون التشكيلية والموسيقى والنقاشات السياسية والاجتماعية. غير أن هذا الازدهار لا ينبغي أن يُقرأ باعتباره نتيجة قيام سياسة عمومية متكاملة لدعم المسرح؛ بل يبدو، وفق المعطيات التاريخية المتاحة، ثمرة تفاعل بين المبادرات الفردية والجماعية، والمؤسسات الثقافية والتعليمية، والمهرجانات، والفضاءات

de la mise en place de mécanismes de financement pérennes garantissant la continuité de la production et le fonctionnement des espaces théâtraux.

This research examines the relationships between public funding, the development of theatrical production, and theater spaces in Lebanon, spanning the period from the 1960s to 2026. It investigates the impact of limited government support on institutional sustainability, as well as the role of independent artistic initiatives in ensuring the continuity and renewal of theatrical activity. The study operates on the premise that a lack of consistent funding has hindered the establishment of stable institutions and the accumulation of skills and resources; however, it has neither prevented the emergence of diverse artistic endeavors nor served, in itself, as a direct determinant of creative output. Adopting a historical, analytical, and inductive approach, the research draws upon specialized studies, legislative texts, official documents, journalistic sources, and an analysis of a selection of theater companies and venues. It traces the evolution of theatrical production across three major phases: the period of growth preceding the Civil War; the war years (1975–1990); and the subsequent reconfiguration of the theatrical landscape in the post-war era, leading up to the current economic and institutional crises. The research demonstrates that the development of Lebanese theater has historically relied on individual and collective initiatives, as well as cultural and educational institutions, supplemented by certain selective forms of official support—most notably the Baalbeck International Festival. Furthermore, it highlights that the establishment of the Ministry of Culture and the evolution of regulations governing the sector have not necessarily been accompanied by the implementation of sustainable funding mechanisms capable of ensuring the continuity of theatrical production and the ongoing operation of theater spaces.



كريم دكروب

الملخصات:

يتناول البحث العلاقة بين التمويل العمومي وتطوّر الإنتاج والفضاءات المسرحية في لبنان، منذ ستينيات القرن العشرين حتى عام 2026، من خلال دراسة أثر محدودية الدعم الحكومي في الاستدامة المؤسسية، ودور المبادرات الفنية المستقلة في استمرار النشاط المسرحي وتجديده. وينطلق من فرضية مفادها أن ضعف التمويل المنتظم أعاق بناء مؤسسات مستقرة وتراكم الخبرات والموارد، من دون أن يمنع ظهور تجارب فنية متنوعة، أو أن يشكّل بحدّ ذاته سببًا مباشرًا للإبداع. يعتمد البحث مقاربة تاريخية تحليلية واستقرائية، تستند إلى الدراسات المتخصصة، والتشريعات والوثائق الرسمية، والمصادر الصحافية، وتحليل نماذج مختارة من الفرق والمسارح. ويتتبّع تحوّلات الإنتاج المسرحي عبر ثلاث مراحل رئيسية: مرحلة الازدهار قبل الحرب الأهلية، ومرحلة الحرب بين عامي 1975 و1990، ومرحلة إعادة تشكيل المشهد المسرحي بعد الحرب، وصولًا إلى الأزمات الاقتصادية والمؤسسية الراهنة. يُظهر البحث أن تطوّر المسرح اللبناني ارتبط تاريخيًا بالمبادرات الفردية والجماعية والمؤسسات الثقافية والتعليمية، إلى جانب أشكال انتقائية من الرعاية الرسمية، أبرزها مهرجانات بعلبك الدولية. كما يبيّن أن تأسيس وزارة الثقافة وتطوير التشريعات المنظمة للقطاع لم يترافقا بالضرورة مع إنشاء آليات تمويل مستدامة تضمن استمرارية الإنتاج وتشغيل الفضاءات المسرحية.

Cette recherche examine les relations entre le financement public, le développement de la production théâtrale et les espaces de théâtre au Liban, des années 1960 à 2026. Elle étudie les effets de la faiblesse du soutien gouvernemental sur la pérennité institutionnelle, ainsi que le rôle des initiatives artistiques indépendantes dans la continuité et le renouvellement de l'activité théâtrale. Elle part de l'hypothèse que l'insuffisance d'un financement régulier a entravé la construction d'institutions stables et l'accumulation de compétences et de ressources, sans pour autant empêcher l'émergence d'expériences artistiques diverses ni constituer, à elle seule, une cause directe de la création. La recherche adopte une approche historique, analytique et inductive, fondée sur des études spécialisées, des textes législatifs et des documents officiels, des sources journalistiques ainsi que l'analyse d'un échantillon de compagnies et de théâtres. Elle retrace les transformations de la production théâtrale à travers trois grandes périodes : l'essor qui a précédé la guerre civile, la période de guerre entre 1975 et 1990, puis la recomposition du paysage théâtral après la guerre, jusqu'aux crises économiques et institutionnelles actuelles.La recherche montre que le développement du théâtre libanais a historiquement reposé sur des initiatives individuelles et collectives, ainsi que sur des institutions culturelles et éducatives, auxquelles se sont ajoutées certaines formes sélectives de soutien officiel, notamment les Festivals internationaux de Baalbeck. Elle souligne également que la création du ministère de la Culture et l'évolution des textes réglementant le secteur ne se sont pas nécessairement accompagnées

الإنتاج المسرحي والفضاءات المسرحية في لبنان

بين ضعف التمويل العمومي وحيوية المبادرة

15. .التجربة المسرحية الكردية في سوريا - إضاءات
https://cand.welateme.net/التجربة-المسرحية-الكردية-في-سوريا-إضا/

16. . نظرة على مراحل تطور المسرح في شمال وشرق سوريا https://ronahi.tv/ar/archives/168983

17. . المرجع السابق

18. . مسرح سوري خارج السجون وداخلها... والصرخة واحدة
https://www.independentarabia.com/node/618714/ثقافة/مسرح-سوري-خارج-السجون-وداخلها-والصرخة-واحدة

19. . أول مسرحيّة سوريّة لا تخضع لسلطة رقابية
https://www.alaraby.co.uk/أول-مسرحيّة-سوريّة-لا-تخضع-لسلطة-رقابية

20. . حوار أجرته الباحثة مع المخرج عمر أبو سعده عبر الواتس اب في شهر أغسطس

21. . https://nachtkritik.de/index.php?Itemid=100089&catid=126&id=12929:preise-beim-theaterspektakel-vergeben&layout=default&option=com_content&print=1&tmpl=component&view=article

22. . https://www.arabculturefund.org/Projects/6582//

23. . https://ibsenscope.com/grants/winner/up-there/

24. . المرجع السابق

25. . https://www.theateranderruhr.de/en/kalender/stuecke/3099-up-there

26. . https://www.hebbel-am-ufer.de/en/programme/pdetail/the-long-shadow-of-alois-brunner-collective-malouba

27. . https://performeurope.eu/project/the-long-shadow-of-alois-brunner/

28. . ممثلان من قامشلو في مهرجان الثقافة الكوردية بدمشق يقدمان عرضاً مسرحياً باللغة الكوردية
https://www.rudawarabia.net/arabic/categories/culture/958478

29. . مسرحية "نبض سجين" تنقل وجع معتقلي صيدنايا إلى خشبة ثقافي أبو رمانة
https://sana.sy/culture-and-arts/2391000/#top

30. . ذاكرة اعتقال" تجوب المحافظات السورية
https://www.enabbaladi.net/779198/ذاكرة-اعتقال-تجوب-المحافظات-السورية/

31. . عرض مسرحي سوري يستلهم أحداثه من أهوال سجن صيدنايا
https://www.alarab.co.uk/عرض-مسرحي-سوري-يستلهم-أحداثه-من-أهوال-سجن-صيدنايا?amp

32. . بدأ بإعادة ترميم مسرح "الحمراء" بمساعدة أصدقائه.. نوار بلبل لـ"الوطن": لم أتوقّع أن يكون بهذه الدّرجة من الهلاك والسّوء
https://alwatan.sy/بدأ-بإعادة-ترميم-مسرح-الحمراء-بمساعد/

33. . قامت الباحثة بزيارة لمسرح الحمرا في شهر حزيران برفقة مديرها الفنان نوار بلبل ، وأجرت معه حوار وشاهدت التطورات الملحوظة .

لمى حامد طيارة — سوريا

أستاذة جامعيّة

كاتبة مسرحية ودراماتورج وناقدة

قائمة المصادر والمراجع

الكتب

1. جان ألكسان ، المسرح القومي والمسارح الرديفة ، منشورات الهيئة العامة للكتاب ، الطبعة الثانية ،ص25، 2012.

اللقاءات والحوارات

1. حوار أجرته الباحثة مع عماد جلول المدير السابق لمديرية المسارح والموسيقا في شهر أغسطس أب، 2026.
2. قامت الباحثة بزيارة لمسرح الحمرا في شهر حزيران برفقة مدير المسارح والموسيقا الفنان نوار بلبل ، وأجرت معه حوار وشاهدت التطورات الملحوظة.
3. . حوار أجرته الباحثة مع المخرج عمر أبو سعده عبر الواتس اب في شهر سبتمبر أيلول، 2026.

الهوامش

1. . إشكالية المصادر والتوثيق وعدم وجود موقع الكتروني لمديرية المسارح فعال أثناء اجراء الباحثة للدراسة .
2. . حوار أجرته الباحثة مع عماد جلول المدير السابق لمديرية المسارح والموسيقا في شهر أغسطس أب، 2026.
3. . المسرح السوري يطرق باب التشريع.. تمويل الخشبة وحرية الإبداع في الواجهةhttps://sana.sy/culture-and-arts/25290 11/#1
4. . من أوراق المسرح، جريدة الثورة السورية ، تاريخ النشر https://archive.thawra.sy/?p=247609#129/11/2020
5. . في يوم المسرح العالمي.. علمهم سر الصنعة فهجروه ليستثمروها في التلفزيونhttps://al-ain.com/article/tv-theater-sho w-international#1
6. . https://ar.wikipedia.org/wiki/?title=المسرح_القومي_السوري&oldid=58869655#1
7. . جان ألكسان ، المسرح القومي والمسارح الرديفة ، منشورات الهيئة العامة للكتاب ، الطبعة الثانية ،ص25، 2012
8. . Theatre Fails to Draw Crowds | Institute for War and Peace Reporting
9. . المسرح يستمر الاعتراف بأهميته من أغرب الجهات: أجهزة الرقابة السياسة هي فهم الحياة والجمهور لم يعد يجد ما يلبّي حاجاته في المسرح القومي https://archive.assafir.com/ssr/1184592.html
10. . مرجع سابقhttps://iwpr.net/global-voices/theatre-fails-draw-crowds
11. . مرجع سابق، لقاء مع المدير السابق لمديرية المسارح والموسيقا
12. . من خلال ما شاهدته الباحثة من عروض أثناء فترة الحرب، وجدت تفاوت ملحوظ بين العروض على صعيد النصوص والإخراج وحتى التقنيات المستخدمة .
13. . مرجع سابق، حوار مع المدير السابق لمديرية المسارح والموسيقا
14. . من اليابان إلى دمشق... ما سرّ انجذاب الجمهور إلى "أكاديمية الضحك"؟ https://raseef22.net/article/1093821-الضحك-لأكاديمية-الجمهور-انجذاب-سر-ما-دمشق-إلى-اليابان-من

حاضنة للوعي الجمعي ، و"مسرح السجن" من خلال عروض مسرحية أُنتجت سراً داخل السجون السورية رغم المخاطر الكبيرة.

6. **ازدهار المسرح في المنفى والشتات:** حظي المسرحيون السوريون في الخارج بفرص أكبر للإبداع، بعيداً عن الرقابة، ومن خلال منح أوروبية ميسّرة ، وصلت بدورها لجماهير أكبر وأوسع .
7. **تحديات التوثيق والإبستمولوجيا:** - شهدت الفترة انقطاعاً كبيراً في التوثيق الرسمي وفقدان أرشيفات مهمة، فاعتمد الباحثون على الإنتاج الرقمي المرن (يوتيوب، منصات التواصل) الذي يختلف جوهرياً عن خشبة المسرح الحية، مما شكل مشكلة منهجية في دراسة مسرح يقوم على "الحضور الجسدي" الحي.
8. **بوادر التعافي** بعد التحول السياسي (ديسمبر 2024 فما بعد) على صعيد قبول العرض وليس على صعيد الإنتاج والتمويل .

الخلاصة

يمثل المسرح السوري في الفترة 2011-2026 نموذجاً حياً لانكسار نموذج ثقافي مركزي، وإعادة تشكيله عبر آليات هجينة من التمويل والإنتاج، في ظل صراع بين الرقابة والحرية، وبين الانتماء والمنفى.

وقد أثبتت التجارب المستقلة ، محلية كانت أو في الشتات- قدرتها على الصمود والإبداع رغم ضعف التمويل وقسوة الظروف، مع بقاء مستقبل المسرح السوري مرهوناً بقدرة الدولة الجديدة على تنفيذ إصلاحات تشريعية ومالية جادة، وبقدرة المجتمع المدني والصناديق الدولية على سد الفجوة في المرحلة الانتقالية الصعبة

التوصيات

1. إصلاح تشريعي: تحديث القوانين الناظمة للمسرح، بما يسمح بعقد شراكات مع القطاع الخاص لاستثمار المسارح، مع ضمان استقلالية العمل الثقافي.
2. زيادة الميزانيات: رفع الميزانية المخصصة للمسرح لتتناسب مع تكاليف الإنتاج والمعيشة.
3. إنشاء صندوق وطني لدعم المسرح المستقل بإشراف نقابة الفنانين أو تطوير برامج الإقامة الفنية المشتركة بين سوريا والدول العربية.
4. دعم التوثيق: إنشاء أرشيف رقمي موثوق للحركة المسرحية السورية، لحماية الذاكرة وسد الفجوة المعرفية.
5. توسيع التمويل الهجين: تعزيز التعاون بين الحكومة والمنظمات الدولية والمبادرات المستقلة لضمان استدامة الإنتاج المسرحي، ووصوله إلى العالم .

الخلاصة التحليلية (الجوهر المقارن): الانتقال من "المسرح كمؤسسة" إلى "المسرح كمشروع":

1. النموذج الحكومي كان يعتمد على كيان دائم (المسرح القومي) لكنه فشل مادياً وفنياً بسبب البيروقراطية، النموذج البديل (مثل فرقة مراية، وثنائي العطار/أبو سعده) حوّل المسرح إلى مشاريع مؤقتة تعتمد على المنح، مما منحه مرونة أكبر في الطرح لكن على حساب الاستمرارية والاستقرار.
2. التحول السياسي (ما بعد ديسمبر 2024) كجسر بين النموذجين ، لا جديد على صعيد الدعم المالي والرقابة، لكن "سقوط النظام" غيّر المعادلة، إذ أصبحت الدولة الجديدة (2025-2026) ترعى فعاليات كانت ممنوعة سابقا.

الخاتمة النتائج الرئيسية

1. **تحول جذري في هوية المسرح وهياكله الإنتاجية:** حيث انتقل المسرح السوري من نموذج (مركزي حكومي -المسرح القومي) إلى (فضاءات متعددة ومتناثرة) بين الداخل والخارج، شملت مسرح المنفى، مسرح المقاومة، مسرح الغرفة، والتجارب المستقلة ، وتحولت وظيفة المسرح من (أداة ترويجية حكومية إلى (منصة تعكس الألم والمنفى والبحث عن هوية جديدة).
2. **أزمة تمويل حادة ومستمرة:** عانى المسرح الحكومي من شح ميزانيات حاد منذ العام 2011 بسبب الحرب والتضخم الكبير، مما دفع أغلب الفنانين إلى هجرة المسرح القومي سواء إلى الشتات أو إلى الدراما التلفزيونية .
3. **بروز منظومة تمويل هجينة:** تشكلت منظومة تمويلية جديدة تجمع بين الدعم الحكومي المحدود الذي أصبح يخضع لآليات تقييم أكثر صرامة، والمنح الدولية والمبادرات المستقلة التي أصبحت شريان حياة بديلاً، وتميزت بإعطاء أولوية للفنانين السوريين، خاصة في الشتات، ودعمت الإنتاج والتنقل والإقامات الفنية.
4. **أثر الرقابة والبيروقراطية:** شكلت الرقابة الحكومية ومازالت عائقاً رئيسياً، مما أدى إلى عزوف المسرحيين عن الخشبة ، كما أن غياب استراتيجية واضحة من وزارة الثقافة جعل النشاط المسرحي يعتمد على جهود فردية ومبادرات شخصية.
5. **ازدهار التجارب المستقلة والمقاومة داخل سوريا:** حيث ظهرت تجارب مثل" مدرسة الفن " لسمير عثمان، و"مسرح الغرفة" للأخوين ملص، وفرقة "مراية" لتوثيق الذاكرة الشفوية، و"فرقة طريق الخبز" التي عملت في المناطق الخاضعة للمعارضة ، والمسرح الكردي الذي استمر في العمل بسرية رغم القمع محولاً العروض إلى مناسبات ثقافية

جدول يبين آلية التمويل الحكومي مقابل البدائل في المسرح السوري (2011-2024)

المحور	التمويل الحكومي (مديرية المسارح والموسيقا)	البدائل المستقلة (محليا ودوليا)
المصادر الرئيسية	موازنة عامة من وزارة المالية، تُخصص سنوياً لمديرية المسارح والموسيقا	مؤسسات ثقافية عربية: "الصندوق العربي للثقافة والفنون – آفاق" (AFAC)، "المورد الثقافي"، "اتجاهات" • منح دولية: معهد غوته، برامج التبادل الثقافي صناديق دعم أوروبية" دعم حكومي ألماني: وزارتا ولايتي شمال الراين-وستفاليا وساكسونيا شراكات إنتاج مع مسارح أوروبية
الرقابة والحرية	رقابة صارمة: لا يُسمح بعرض أي عمل قبل موافقة لجنة رقابة يمثل النظام فيها الكلمة الأخيرة المواضيع تصبح نخبوية ومنفصلة عن واقع الناس اليومي تحول بعض الإنتاج إلى أداة دعائية للنظام	حرية إبداعية شبه كاملة: "المانح إما أن يكون مهتماً بالعرض فينتجه كما هو ودون أي شروط، أو غير مهتم" تتيح معالجة قضايا الحرب والثورة والمنفى والهوية بجرأة
الجمهور والانتشار	جمهور محدود: طلاب وخريجو المعهد، ثلة قليلة من عشاق المسرح عزوف الجمهور بسبب: (1) ضعف الترويج الإعلامي، (2) اغتراب المواضيع عن الواقع شباك التذاكر شبه معدوم؛ العائدات تذهب مباشرة لوزارة المالية	جمهور متنوع: (1) السوريون في المهجر، (2) جمهور محلي وعالمي من الأكاديميين والناشطين، (3) جمهور المهرجانات الدولية انتشار دولي في مهرجانات: أفينيون، لينكولن سنتر، زيورخ، مونتريال، برلين
مشاركة المهرجانات	محدودة جداً بسبب قرار حكومي بعدم دفع تذاكر السفر	عروض في مسارح مرموقة عالميا
البنية التحتية	تملك الدولة المسارح (القباني، الحمراء، ومسارح المحافظات) لكنها تعاني من الإهمال والاهتراء بعد سنوات الحرب جهود فردية لإعادة التأهيل (مثل ترميم مسرح الحمرا على يد نوار بلبل بمساهمات من القطاع الخاص)	لا تملك بنية تحتية؛ تعتمد على مسارح مستأجرة أو مستضافه في المدن المضيفة
التواجد الجغرافي	مركزي داخل سوريا (دمشق والمحافظات). شهد انكماشاً كبيراً بعد 2011 بسبب الظروف الأمنية وهجرة الكفاءات	انتشار في الشتات (بيروت، برلين، مونتريال، باريس)، مع عودة جزئية إلى الداخل السوري بعد سقوط النظام (ديسمبر 2024) لتوثيق معاناة السجون، بينما ظلت تجارب "فرقة مراية" و"مسرح الغرفة" نموذجاً للعمل المستقل داخل البلاد خلال فترة الحرب

القطاع الخاص ورمم مسرح الحمرا[32] وأعاده للحياة بشكل تام[33] ، ويقوم حاليا بالعمل على ترميم وإصلاح ما يمكن إصلاحه من مسرح القباني العريق. **أضف إلى ذلك تحدي إعادة الثقة مع المسرح** سواء على صعيد العاملين فيه من ممثلين ومخرجين وفنيين ، أو على على صعيد الجمهور الذي هجره ، وهذا أمر يحتاج لخطه تسويقية كبيرة كاملة ومتكاملة، تجتمع فيها كل التحديات السابقة أعلاه.]{dir="rtl"}

الفصل الرابع

آليات التمويل الحكومي والبديل للمسرح السوري (نتائج الدراسة المقارنة)

نستعرض في هذا القسم نتائج الدراسة المقارنة التي توصلنا لها، من خلال جدول يبين ألية التمويل الحكومي مقابل التمويل المستقل، وأثره على البنية التحتية والإنتاج، وعلى صعيد المضمون وحرية الفكر ، وعلى الجمهور الركيزة الأساسية التي يُبنى عليها المسرح.

مسرحية باللغة الكردية[28] ، كما شهد مسرح السجون نقلة نوعية حيث تحولت قصص المعتقلين إلى مادة خصبة للعروض المسرحية داخل سوريا، بهدف التوثيق ونقل المعاناة، نذكر منها ، نبض سجين(2026)[29] قدّمه معتقلون سابقون من سجن صيدنايا على خشبة المركز الثقافي في أبو رمانة بدمشق، وثقوا من خلاله معاناتهم الإنسانية والنفسية، "ذاكرة اعتقال" (2025)[30] من إخراج محمد مروان إدلبي، جسّد معاناة المعتقلين في سجون النظام السابق، وعُرض في عدة محافظات سورية، "صيد ألم نايا تحت سقف واحد" (2025) من تأليف وإخراج عصام علام، استلهم أحداثه من أهوال سجن صيدنايا، وعُرض في اللاذقية وطرطوس[31]، أما أحدث هذه العروض فكان "بروفة يوم الحساب" (2026) عرض يتناول ملف الاعتقال والانتهاكات، ليؤكد دور المسرح كمساحة للنقاش العام حول قضايا العدالة، عرض في مسرح الحمرا بدمشق ومسارح أخرى في سوريا.

وكانت عودة الأخوين ملص في مايو 2025 لافتتاح "مسرح الغرفة" مجددًا بعرضهما "كل عارٍ وأنتم بخير"، بمثابة حدث رمزي، حيث وصفاها بـ"صدمة وعي" تحمل رسالة أمل وتحذير من تكرار الماضي، وقد تلقيا وعودًا من وزارة الثقافة الجديدة بدعم عروضهما وتوسيع النشاط المسرحي إلى المحافظات المهمشة، لكن المسرح القومي بحد ذاته كمؤسسة إنتاجية مازال لديه تحديات وعقبات يواجها. فلقد جاء المأمول من المسرح مخيباً لآمال للمسرحيين السوريين في الداخل **فالميزانية المخصصة للمسرح مازالت ضعيفة وغير كافية** ولا تتناسب مع تكاليف الإنتاج، الأمر الذي أبقى المسرح في (مكانك رواح) ، ليس هذا فحسب، بل أنه لم يشجع المسرحيين السوريين في الشتات للعودة وللعمل به ، كما أن وزارة الثقافة وضعت **آليه تقييم جديدة** بهدف تطوير آلية تبني المشاريع المسرحية ، وذلك عبر لجان تحكيم لتقييم الأعمال في مرحلة "البروفات الأولى" ومنحها درجة، على أن يتم تبني المشاريع التي تحصل على أكثر من 6 من 10 ، ورغم أن هذه الخطوة قد تبدو لضمان الجودة وترشيد الإنفاق، لكنها في الوقت نفسه أثارت قلقًا لدى بعض العاملين في المسرح من احتمال تحميل الفرق أعباءً مادية دون ضمان التبني النهائي.

بالإضافة إلى أن مديرية المسارح تحتاج لمشاريع **تأهيل البنية التحتية** ، وخاصة بعد كل هذه السنوات من الإهمال والاهتراء، وهذا يحتاج لجهود حكومية ، كدراسات هندسية لإعادة تأهيل مسرحي "القباني" و"الحمراء" في دمشق، وللأمانة فأن الفنان نوار بلبل الذي يشغل اليوم مدير عام مديرية المسارح والموسيقا، قام بجهود فردية لإعادة تأهيل المسارح وذلك بمشاركة جهات وشركات من القطاع الخاص كمساهمات عينية ، وخدمات لم تقتصر على التبرع بالمال، بل شملت مواد بناء، دهانات، تجهيزات كهربائية، وأعمال صيانة مقدمة من

دعم من خلال شراكات مع مسرح الفولكسبونة (Volksbühne) في برلين، ومؤسسة "ذا بانك بوبليك" (Les Bancs Publics) ، ومؤسسة "بارزاخ" (Barzakh) في برلين التي أسسها المنتج السوري غسان حماش، وتعاونت مع الثنائي في إنتاج أعمالهم ، ودعم بيوت ثقافية وفنية مثل "بيت الثقافات العالمية" (HKW) في برلين، الذي استضاف وأقام فعاليات للثنائي، ومسرح المدينة في بيروت. وحصل **وائل قدورة ومحمد آل رشي** على دعم من عدة جهات عربية وأوروبية ، منها منحة تأسيسية من النرويج [23] (Ibsen Scope)، كما نال دعم حكومي ألماني من خلال شراكة إنتاج مع مسرح آن دير رور[24]، بالإضافة لدعم من صناديق ثقافية عربية مثل "اتجاهات" و"المورد الثقافي"[25].

كما استفادت مسرحية **The Long Shadow of Alois Brunner** من منظومة تمويل أوروبية متكاملة جمعت بين دعم حكومي ألماني من خلال وزارتي ولايتي شمال الراين- وستفاليا وساكسونيا [26]، ومن شراكات إنتاج مع مسارح ومؤسسات ثقافية كبرى في ألمانيا وبريطانيا، منح متخصصة من صناديق ثقافية مثل[27] Perform Europe وصندوق فنون الأداء، تعاون دولي مع مؤسسات فنية في ألمانيا واليونان.

الجمهور في مسرح الشتات:

بالإضافة للمنح المالية التي كان يحصل عليها المسرحيون السوريين ، كان الجمهور سببا رئيسيا في استمرار نشاطهم وقد تشكل من ثلاثة فئات :

- السوريون في المهجر الذين يبحثون عن صلة بوطنهم وهويتهم.
- الجمهور المحلي والعالمي من الأكاديميين، الطلاب، والناشطين المهتمين بالقضية السورية.
- جمهور المهرجانات والمسارح الدولية المتخصص

علما أنه يتغير هذا المزيج حسب السياق الجغرافي والثقافي للعرض، مما يجعل استراتيجيات الوصول إلى الجمهور وتوسيعه ، تحدياً مستمراً يواجه المسرحيين السوريين في الشتات.

مرحلة سوريا الجديدة (ديسمبر 2024 وما بعدها)

مع سقوط النظام في ديسمبر 2024، بدأت بوادر التعافي تلوح في الأفق ، وقد بدا هذا التعافي على صعيد تقديم عروض مسرحية كانت ممنوعة من العرض ، فلقد شهدت سوريا تحولاً جذرياً مع رعاية الدولة للثقافة الكردية ، ففي مايو 2026انطلقت الدورة الأولى من مهرجان "أيام الثقافة الكردية" في دمشق، تحت رعاية وزارة الثقافة السورية، وضم عروضاً

مثل أفينيون 2016 ولينكولن سنتر، بينما منعت من العرض بطبيعة الحال في سوريا، وحصلت على جائزة ZKB Förderpreis من مهرجان Zürcher Theater Spektakel بسويسرا عام 2016 [21][بقيمة 30,000 فرنك سويسري، شكل هذا المبلغ جزء من دعم مالي للفريق.]{"dir="rtl}

- مسرحية (**انظر إلى الشوارع... هكذا يبدو الأمل، Look at the Streets... This Is What Hope Looks Like**) عرض جماعي مبكر للثوار السوريين، استند إلى ملصقات من فيسبوك ومقالات صحفية عن ثورة 2011وهي من الاعمال الأولى التي ألفها محمد العطار وعُرضت في بيروت بنفس العام 2011.
- مسرحية (**أرشيف الجوع في حلب Alep. Portrait d'une absence**) ، وهي عبارة عن عرض تفاعلي عن مدينة حلب، أعتمد فيه أبو سعده على أسلوب الشهادات ، فقدم من خلاله عشرة شهادات حقيقية، بحيث يجلس الممثل أمام المتفرج ليحكي له قصة أحد السوريين ، و ليغوص في المدينة ودمارها ورغبته في إعادة بنائها، عرضت هذه المسرحية في مهرجان Festival Trans Amérique مونتريال العام 2021.
- مسرحية (**فوق هناك Up There**) من تأليف وائل قدور وإخراجه ، بطولة الفنان محمد آل رشي ، وهي من أكثر الأعمال المسرحية تعبيرًا عن الذاكرة والمنفى ، يستعرض العمل قصة حقيقية لسجينات سياسيات سوريات قدمن مسرحية في التسعينيات، ويتتبع رحلة كاتب سوري في المنفى وهو يحاول إعادة بناء هذه الذكرى بعد الثورة، ليتحول العمل إلى تأمل في معنى السرد والمسرح من بعيد.
- مسرحية (**The Long Shadow of Alois Brunner**) وهو عمل جماعي لفرقة "كولكتيف معلوبة"، من تأليف مضر الحجي وإخراج عمر اليريان، وبطولة وائل قدور ومحمد آل رشي ، يتتبع العمل أثر مجرم نازي هارب ، ساهم في بناء المخابرات السورية، ليصبح العمل تأملاً في السياسة والذاكرة والعدالة من منظور المنفى وغيرها من الاعمال.

الدعم المالي لمسرح الشتات:

حصل **عمر أبو سعده ومحمد العطار** على دعم من عدة مؤسسات نذكر منها دعم من مؤسسة هاينريش بيل (Heinrich Böll Foundation) خاصة خلال فترة وجودهما في لبنان، حيث ساعدت في ترجمة ونشر نصوصهما، وعلى دعم من الصندوق العربي للثقافة والفنون – آفاق [^)^]{dir="rtl"}(AFAC){"dir="rtl}[^)^][22] ، ومؤسسة المورد الثقافي الى جانب برامج دعم أوروبية أخرى مثل "Dancing on the Edge" في هولندا، ومؤسسة "Kunststiftung Ingvild und Stephan Goetz" ومؤسسة "Allianz Kulturstiftung". ، كما حصل الشريكان على

العامين 2017–2019 تجمعت الفرق تحت مظلة "كومين المسرح{"dir="rtl}[The Theatre Commune لتنسيق العمل المسرحي[17]{"dir="rtl}[^(^)].

- **مسرح السجن:** وسط هذا الظلام، برزت شهادات عن محاولات فنية مذهلة، حيث تمكن مسرحيون معتقلون من صناعة عروضهم في الخفاء داخل السجون السورية، محوّلين "المهجع إلى مسرح" بإعداد دقيق وذكاء لإخفاء التفاصيل عن أعين السجانين، خبز وكرتون وماء وسكر، هي العجينة التي كان معتقلو الرأي في سجن صيدنايا العسكري يستخدمونها لصنع ديكورات عروضهم المسرحية، وتعود جذور هذه التجربة إلى ستينيات القرن الماضي، حيث يُعد الشاعر السوري محمد الماغوط أول من قدّم عرضاً مسرحياً داخل (سجن المزة العسكري) بعد اعتقاله للمرة الثانية عام 1962 [^(^)] {dir="rtl"}{"dir="rtl}[18][^(^)]{dir="rtl"}{"dir="rtl}

- **فرقة طريق الخبز /المسرح في المناطق الخارجة عن سيطرة النظام**

تم تقديم عروض تتعلق بالمأساة السورية داخل سوريا ولكن ضمن المناطق غير الخاضعة لسيطرة النظام حينها كنوع من المقاومة ، نذكر منها على سبيل المثال لا الحصرمسرحية "دكاكين" لفرقة "طريق الخبز" التي أسسها المخرج الفلسطيني السوري سلمان محمد في مدينة حلب الخاضعة لسيطرة المعارضة، وقدمت عرضها الأول في أيلول سبتمبر من العام 2014 ، لتكون الفرقة الأولى التي تقدم عرضا بلا رقابة منذ أكثر من خمسين عامًا[19].

ثالثا تجارب في الشتات أو بلاد اللجوء (العطار، أبو سعده، آل رشي، قدور):

المسرح الذي يقوده السوريون في الخارج في بلاد المهجر أو الشتات أن صح التعبير، كان فضاءً واسعا للحرية، وخاصة في لبنان مع بداية الحرب ، ولاحقا في أوروبا المانيا وفرنسا على وجه التحديد، حيث تم تقديم عروض مسرحية تناولت بطرق مختلفة الواقع السوري، مع تركيز خاص على قضايا **المنفى، والهوية، والذاكرة**، كما تطرقت لقضايا الحرب والثورة بجرأة كبيرة جدا نظرا لعدم وجود الرقيب المتشدد ، (فالمانح أما أن يكون مهتما بالعرض فينتجه كما هو ودون أي شروط ، أو غير مهتم أصلا) [20][]، نذكر على سبيل المثال من تلك العروض ما قدمه الكاتب محمد العطار مع شريكة المخرج عمر أبو سعده، وعروض محمد آل رشي ووائل قدور ونذكر منها:]{"dir="rtl}

- مسرحية (**While I Was Waiting بينما كنت أنتظر**) وهي من أشهر الأعمال المسرحية التي كتبها محمد العطار وأخرجها عمر أبو سعده ، وتدور أحداثها في دمشق عام 2015 عن حياة ستة أشخاص في فترة الحرب، واعتبر النقاد أن العرض جسد حالة "المنطقة الرمادية بين الأمل واليأس" ،عُرضت هذه المسرحية في عدة مهرجانات عالمية

المسرحية ، ومهرجان المسرح العربي في الأردن ، عمان ومسرحيته (**نقيق**) التي شاركت في مهرجان مسرح الدن في سلطنة عمان ، و مسرحية (**أكاديمية الضحك**) التي شاركت في المهرجان الدولي للمسرح في ولاية بجاية، الجزائر، كما عرضت على خشبة مسرح دوار الشمس في بيروت.

ثانيا تجارب مسرحية داخل سورية) مستقلة) :

- **مدرسة الفن :** صحيح أن مدرسة الفن كانت قد تأسست منذ العام 2009 بأشراف الدكتور سمير عثمان باش ، إلا أن حضورها كان ذا تأثير بدءً من العام 2011 كمرداف للمعهد العالي للفنون المسرحية (قسم التمثيل) ، بحيث مَنحت الطلبة الذين فاتهم الالتحاق بالمعهد فرصة جديدة للتجريب، لم تكتف المدرسة بالتدريب وعروض مشاريع التخرج، بل أنتجت عروض مسرحية مستقلة ، نذكر من أهمها مسرحية (أكاديمية الضحك)[14] التي قدمتها على مسرح القباني وبعض المحافظات السورية بالتعاون مع مديرية المسارح والموسيقا في العام 2023 ولاقت جماهيرية واسعة.]{dir="rtl}
- **مسرح الغرفة:** في عام 2011، أسس الأخوين أحمد ومحمد ملص "مسرح الغرفة" في منزل عائلتهما بدمشق، لكنه أُغلق بعد أشهر قليلة من انطلاقته عندما اضطر الشقيقان إلى مغادرة البلاد هربًا من ملاحقة الأجهزة الأمنية ، ثم عادا مباشرة بعد السقوط، لكنهما لم يطورا تلك التجربة لا على صعيد المكان ولا على صعيد النص ، فبقيت كما نشأتها متواضعة في الجمهور.
- **فرقة مرايه :** تأسست الفرقة في العام 2017 بقيادة المخرجة آنا عكاش، واعتمدت على نموذج تمويل هجين يتسم بالمشاركة والاستقلالية في آن معا، بحيث يستند تمويلاتها بشكل أساسي إلى المنح التنافسية من المؤسسات الثقافية المستقلة والصناديق الدولية، سواء لإنتاج الأعمال الفنية أو لتنفيذ مشاريعها المجتمع.
- **المسرح الكردي**: رغم أن اللحظة التأسيسية الحقيقية لتأسيسه كانت (نهاية السبعينيات وبداية الثمانينيات) [15] وارتبط ظهوره بالأحزاب السياسية الكردية ، إلا أنه مع انطلاق الثورة في سوريا، خرجت تجارب مسرحية كردية من السرية إلى العلن ، ففي العام 2012 أُسست فرق مسرحية في مقاطعات روج آفا (عفرين، كوباني، الجزيرة)، وقدمت فرقة "شاهميران" أول عرض مسرحي في عفرين[]{dir="rtl}[16] ، ومنذ 2015 بدأت المهرجانات المسرحية بالتنظيم، وعلى رأسها مهرجان الشهيد يكتا هركول ، وفي العام 2016 تأسست أكاديمية الشهيد "يكتا" لتطوير العمل المسرحي ، وبين

- "أمرأه وحيدة" مونودراما للمخرجة نسرين فندي
- "النافذة" للمخرج مجد فضة .
- " اكاديمية الضحك"، بالتعاون ما بين مدرسة الفن ومديرية المسارح، للمخرج سمير عثمان باش.

في نظرة سريعة يتأكد لنا أن مديرية المسارح خلال فترة ال 14 عام لم تتوقف عن الإنتاج رغم قلته و رغم التفاوت الفني ما بين العروض،[12] التي لم تسلم من مقص الرقيب ،الأمر الذي جعل بعضها يبدو هشاً أو حتى سطحيا لابتعاده عن معاناة السوريين أو الاستخفاف بها ، أضف إلى ذلك أن قلة قليلة من تلك العروض تمكنت من المشاركة في مهرجانات مسرحية ، نظرا لعدم توفر الدعم الحكومي للسفر، يقول عماد جلول " كان هناك شرط أساسي للموافقة على سفر الفرق ، وهو إلا تتحمل الحكومة أي نفقات، بمعنى في كثير من الأحيان كانت المديرية قادرة على الايفاد مثلا إلى الأردن أو لبنان أو حتى مصر لفرق صغيرة، ولكن بسبب قرار المنع لم تستطع فعل ذلك"[13]، مما يعني أن **الجمهور العربي والغربي** لم يتابع ولم يعرف عن العروض السورية في تلك الفترة ، إلا ما تيسر منه .

أما العروض التي شاركت في المهرجانات فكان ذلك أما بشكل مستقل أو على حساب الجهة الداعية، نذكر منها (**ثلاث حكايا**) للمخرج أيمن زيدان التي شاركت في الدورة 12 من مهرجان الهيئة العربية للمسرح بالعاصمة الأردنية عمان 2020، ومسرحيته (**سوبر ماركت**) التي شاركت في مهرجان المسرح العربي في النسخة الـ13 التي أقيمت في الدار البيضاء بالمغرب 2023، مسرحية(**السيرك**) التي شاركت في مهرجان دبا الحصن للمسرح الثنائي في الشارقة الإمارات العربية المتحدة ، ومسرحيات المخرج سامر محمد إسماعيل مثل (**ليلي داخلي**) التي شاركت (مهرجان قرطاج المسرحي ومهرجان المسرح العربي بالشارقة) ، و(**تصحيح ألوان**) التي حصلت على جائزة أفضل نص في مهرجان قرطاج المسرحي عام 2018، وحصل بطلها يوسف المقبل على جائزة أفضل ممثل، مسرحية (**كاستينغ**) التي شاركت في مهرجان الحمامات الدولي بتونس و مهرجان مشكال الدولي في بيروت، وكان قد عرضها لدى مسرح الشمس في عمان، الأردن ، ومسرحية (**اعترافات زوجية**) لمأمون الخطيب ، التي شاركت في الدورة 26 من مهرجان القاهرة الدولي للمسرح المعاصر والتجريبي، مسرحية (**هن**) للمخرجة آنا عكاش التي عرضت في مهرجان المسرح العربي بتونس ، مسرحية (**ستاتيكو**) للمخرج جمال شقبر والتي شاركت في الدورة 19 من أيام قرطاج المسرحية 2017، مسرحية النافذة للمخرج مجد فضة والتي شاركت في الدورة 18 من أيام قرطاج المسرحية 2016، ومهرجان المسرح العربي بمدينة صفاقس التونسية 2017، مسرحية (**كيميا**) للمخرج عجاج سليم التي شارك في أيام قرطاج

الفصل الثالث

المسرح السوري (2011-2026)

المرحلة الممتدة من 2011-2024

مع اندلاع الثورة السورية عام 2011، دخل المسرح القومي في أزمة وجودية جديدة، ترافقت مع انهيار اقتصادي وسقوط مدو لليرة السورية ، الأمر الذي جعل مستوى الأجور والنفقات في المسرح شبه رمزية ، يقول عماد جلول " كنا ندفع للفنان 75.000 ألف ل.س أي ما كان يعادل 1500$ ، ومع كل الزيادات التي أدت لرفع ميزانية المديرية، أصبحت الأجور 2.200.000ألف ل.س ومع ذلك بقي المبلغ قليلا لا يتجاوز 200$ وهذه المبالغ لا يمكن مقارنته مع ما يتقاضاه الفنان في الدراما "[11][، كما أن الوضع الأمني الجديد شكل سبب آخر في عزوف الجمهور عن المسرح، وبدأت مرحلة انقسام على صعيد الإنتاج المسرحي فإلى جانب انتاجات المسرح القومي ، ظهرت تجارب مستقله داخل سوريا، إلى جانب تجارب فتيه في الشتات أو بلاد اللجوء.]{"dir="rtl}

أولا إنتاجات المسرح القومي :

وستقتصر الباحثة في هذا القسم بالمرور على **أهم العروض المسرحية لمسرح الكبار** التي أنتجتها مديرية المسارح خلال الفترة من 2011-2024 وقدمت في مسارح دمشق كنموذج .

- ("راجعين"، "دائرة الطباشير القوقازية"، "اختطاف"، "فابريكا"، "ثلاث حكايا"، "سوبر ماركت"، "السيرك"، " ثلاث حكايا")، للمخرج أيمن زيدان .
- ("كلهم أبنائي" مرتين، "نبض"، "زيتون"، "اعترافات زوجية"، "ديستوبيا")، للمخرج مأمون الخطيب
- ("منحنى خطر"، "هاملت"، "المرود والمكحلة"، "عن الحب وأشياء أخرى"، "مدينة في ثلاثة فصول"، "طميمة") للمخرج عروة العربي.
- ("ليلي داخلي"، "تصحيح ألوان"، "كاستينغ")، للمخرج سامر محمد إسماعيل
- ("حكاية بلاد ما فيها موت"، "في بار بشارع الحمرا"، "في رواية أخرى")، للمخرج كفاح الخوص .
- ("كأنو مبارح"، "هوى") للمخرج غسان مسعود.
- "هن" إنتاج هجين ما بين المسرح القومي ومنح ثقافية مستقلة) للمخرجة آنا عكاش.

التي قدمها المسرح القومي حتى نهاية موسم 1987-1988 حوالي 120 مسرحية محلية وعربية وعالمية" [7]{"dir="rtl}[.^(^]

لم يقتصر المسرح القومي على دمشق، بل توسع إلى المحافظات، فقد تأسس المسرح القومي في حلب عام 1967، وفي طرطوس واللاذقية عام 1993، وشهد إحداث دائرتين للمسرح القومي في حمص وحماة ضمن خطة وزارة الثقافة لدعم وتفعيل النشاط المسرحي في المحافظات ، هذا التوسع عكس الإدراك الرسمي بأهمية المسرح كفضاء ثقافي موحد على المستوى الوطني.

عقبات رافقت المسرح القومي وأدت لعزوف الجمهور عنه:

رغم هذا الإرث الكبير، بدأت تلوح في الأفق مؤشرات الأزمة منذ العقد الأول من القرن الحادي والعشرين، لآن التمويل الحكومي المخصص للمسرح القومي كان شحيحاً وغير كافٍ، ما دفع كثير من الممثلين والمخرجين للتوجه إلى الدراما التلفزيونية ."من جهة أخرى، فرضت الرقابة الحكومية قيوداً صارمة على نصوص المسرحيات، بحيث لا يُسمح بعرض أي عمل قبل موافقة لجنة رقابة تمثل النظام فيها الكلمة الأخيرة " [8]، وقد أظهرت شهادات من داخل المؤسسة، مثل شهادة الدكتور نبيل حفار، عضو لجنة القراءة في المسرح القومي لأكثر من خمسة عشر عاماً، (أن العمل كان يفتقر إلى خطة سياسية أو رؤية واضحة، وأن الاختيارات كانت تخضع إلى حد كبير لما يقدمه الكتاب والمخرجون، لا لاستراتيجية موسمية تهدف إلى معالجة قضايا المجتمع أو تعزيز دور المسرح في الحياة العامة)]{"dir="rtl}. [^(^)]{"dir="rtl}[9] وقد تجلّى هذا التراجع في **عزوف الجمهور عن المسرح،** فقد وصف مسؤولون مثل محمد باري العواني مدير المسرح القومي في حمص الوضع بأن "المسرح الحكومي لا يمكن أن يكون حراً من سياسات الدولة، وأشاروا إلى **أن المواضيع أصبحت نخبوية ومنفصلة عن واقع الناس اليومي،** إضافة إلى تأثير ظاهرة التطرف الديني المتنامية التي تنظر إلى الفنون بريبة"[{dir="rtl"}{"dir="rtl}[^(^)][10]. أضف إلى ذلك أن العروض المسرحية لا يتم الترويج لها في وسائل الاعلام ، بالتالي لا يحضرها من الجمهور سوى طلاب وخريجي المعهد، إلى جانب ثلة قليلة من عشاق المسرح ، وعادة ليس هناك أي اهتمام بعائدات شباك التذاكر، لآنها لا تدخل في حسابات المسرح القومي بل تتجه مباشرة لوزارة المالية، الداعم الرئيسي للفنون الثقافية في سوريا

2. وجود البدائل الإنتاجية المستقلة التي ظهرت في ظل ضعف التمويل الحكومي ، مثل مؤسسة اتجاهات ، و (الصندوق العربي للثقافة والفنون ، آفاق) ، و(المورد الثقافي) ، وبرامج التبادل مع معهد جوته الثقافي الألماني وغيرها من المنح ، كلها أغرت المسرحيين السوريين للتعاون معها ، سواء من بقي منهم في سوريا أو غادرها أثناء الحرب .

3. يحاول اليوم، مسرحيون سوريون المطالبة عبر مجلس الشعب بإصلاح القوانين الناظمة للمسرح التي تتضمن رفع ميزانية مديرية المسارح لتتناسب وتكاليف الإنتاج ، والسماح بعقد شراكات و رعايات مع شركات تجارية وفق ضوابط تحمي استقلالية العمل الثقافي، عبر استثمار المسارح والمرافق التابعة لها، بحيث يعود ريعها إلى دعم القطاع، بدلاً من الاعتماد الكامل على الموازنة العامة[3][^][^]{"dir="rtl

الفصل الثاني

المسرح السوري حتى العام 2011الدولة والمركزية

المسرح القومي في سوريا :

يمثّل تأسيس المسرح القومي في أواخر عام 1959 "الولادة الثانية" للمسرح السوري، إذ جمعت مديرية الفنون التابعة لوزارة الثقافة كبرى الفرق والأندية المسرحية العاملة حينها، مثل "النادي الشرقي" و"المسرح الحر" و"النادي الثقافي" و"أنصار المسرح"[4]، وأسست كياناً موحداً للمسرح الحكومي على غرار فرقة المسرح القومي المصرية ، وقد تولى إدارته الأوائل محمود المصري ورفيق الصبان ونهاد قلعي، الذين وضعوا حجر الأساس لمسرح احترافي منظم[5]{"dir="rtl}[]، ولقد شهدت ستينيات وسبعينيات القرن الماضي ازدهاراً استثنائياً للمسرح القومي، حيث رفدته الدولة بأكاديميين متخصصين درسوا المسرح في مصر والاتحاد السوفييتي أمثال سعد فضة، علي عقلة عرسان، خضر الشعار، محمد الطيب، يوسف حرب، حسين إدلبي، فردوس أتاسي، اسكندر كيني، حسن عويتي، محمود خضور، فؤاد الراشد، توفيق المؤذن، شريف شاكر) ولحق بهم مجموعة من المخرجين التلفزيونيين أمثال سليم قطان، فيصل الياسري، سليم صبري، شريف خزندار[6]{"dir="rtl}[.^(^]{"dir="rtl

ولقد جعل هذا التراكم كما يصفه الباحثون، "معهداً لتطور العاملين في المسرح عملياً" قبل تأسيس المعهد العالي للفنون المسرحية عام 1978 ، يؤكد المؤرخ جان الكسان في كتابه "المسرح القومي والمسارح الرديفة" أن عدد مشاهدي بعض العروض في تلك الفترة **بلغ ثلاثين ألف متفرج** ، وهو ما جعله "**العهد الذهبي للمسرح السوري الذي وضع في اعتباره قضايا الناس وأدرك القائمون على المسرح أهميته الاجتماعية والسياسية.** "وقد بلغ عدد العروض

الفصل الأول

الإطار النظري والمنهجي

مفهوم التمويل الثقافي وأهميته بالنسبة للمسرح السوري

أولاً مفهوم التمويل الثقافي : التمويل الثقافي هو النظام أو الآلية التي تُستخدم لتوفير الدعم المالي والموارد اللازمة للأنشطة والمشاريع في المجال الثقافي والفني وتشمل :

- المباني ، وتتضمن المسارح وقاعات العرض التابعة (لوزارة الثقافة - مديرية المسارح والموسيقا) والموجودة في كل المحافظات السورية .
- الدعم المالي ، ويتمثل في رأس المال الثقافي للفنانين والمبدعين سواء المقدمة من وزارة الثقافة أو من مصادر تمويل أخرى .

ثانيا أهمية التمويل الثقافي بالنسبة للمسرح في سوريا :

- للحفاظ على استمرارية الإنتاج يحتاج المسرح لتمويل سواء حكومي أو مستقل ، صحيح أن الدولة تمتلك المسارح الخاصة بها والتي بإمكانها استثمارها بشكل مجاني ، لكن هذه المسارح تحتاج للصيانة والى فنيين يقومون على خدمتها بشكل مستمر ، كما أن أي عرض مسرحي سيحتاج بشكل منفرد إلى ميزانية خاصة لتسديد أجور العاملين فيه وفي مقدمتهم المخرج والكاتب والممثلين ، وقطاع المسرح في سوريا يعاني من نقص حاد في الميزانية المخصصة للمسرح خصوصا منذ العام 2011.
- لضمان حرية أكبر للفنانين في الطرح والابداع ، تحتاج العروض المسرحية لصناديق دعم مستقلة مثل (صناديق مستقلة، رعاية خاصة، منح دولية) .
- بناء قاعدة جماهيرية، فالتمويل الثقافي لا يقتصر على الإنتاج، بل يشمل أيضاً استراتيجيات تسويقية للوصول إلى جمهور جديد .

ثالث: تحديات التمويل الثقافي في المسرح السوري من العام (2011-2026) :

1. أزمة في التمويل الحكومي ، فلقد عانى المسرح السوري لمدة 15 عاما من ضعف الأجور على صعيد الإنتاج ،(بسبب التضخم المالي الذي بدأ منذ العام 2011 ووصل لذروته في العام 2019)[2] ، كما أن غياب استراتيجية أو خطة واضحة للنهوض بالمسرح السوري جعل النشاط المسرحي يعتمد على جهود فردية ومبادرات ، أضف إلى ذلك أن الرقابة والبيروقراطية شكلت سببا رئيسيا في عزوف المسرحيين عن المسرح .

المسرح السوري من الانكسار إلى إعادة التشكيل

الرهانات والإشكاليات في ظل التحول السياسي 2011-2026

لمى حامد طيارة/ سوريا

يستعرض هذا البحث واقع المسرح السوري منذ عام 2011 وحتى العام 2026، مسلطاً الضوء على تحوله من كونه أداة حكومية ترويجية إلى فضاءات متعددة تعكس الألم والمنفى والبحث عن هوية جديدة، مع تركيز خاص على آليات التمويل والدعم التي شكلت ملامح هذه المرحلة.

أهمية البحث: تبحث الورقة في فترة زمنية حساسة ومفصلية (2011-2026)، وتتناول التحولات السياسية والاجتماعية الكبرى التي أثرت على المسرح السوري، وصولاً إلى مرحلة ما بعد سقوط النظام في ديسمبر 2024، وهذا يجعلها وثيقة تاريخية وفنية في آن واحد.

مشكلة البحث : بالنسبة للباحثة وجود (العائق الإبستمولوجي[1]{"dir="rtl"}[(^)(^)] في الفترة 2011-2026 بسبب انقطاع التوثيق الرسمي للتجارب سواء في الداخل أو في الخارج، والاعتماد فقط على الإنتاج الرقمي المرئي (يوتيوب ومنصات التواصل) الذي يختلف جوهرياً عن خشبة المسرح الحية.

السؤال البحثي :"كيف أعادت أزمة التمويل والرقابة، ثم التحول السياسي، تشكيل هوية المسرح السوري وهياكله الإنتاجية"

المنهج البحثي: اختارت الباحثة المنهج المقارن

This study examines the state of Syrian theatre since 2011, highlighting its transformation: once an instrument for government promotion, it has evolved into a pluralistic space that reflects pain, exile, and the quest for a new identity. Particular attention is given to the funding and support mechanisms that have shaped this period. Prior to 2011, Syrian theatre relied entirely on state support. With the onset of the revolution, official theatre morphed into a tool for propaganda—or a form of "vulgar buffoonery"—subject to strict censorship that rejected any text addressing the reality of the situation. Conversely, Syrian theatre flourished in exile (notably in Lebanon, Germany, and France), shielded from such censorship. Syrian artists produced bold works there, which were showcased at venues including the Avignon Festival and Lincoln Center. These creative endeavors were not confined to Europe; independent initiatives also emerged within Syria itself. Given the lack of government support, European and international grants became a vital lifeline. The organization "Ettijahat – Independent Culture" plays a central role through programs such as "Zad" and "Rawabet," while the Arab Fund for Arts and Culture (AFAC) and "Al-Mawred Al-Thaqafy" (Cultural Resource) also play a decisive part. The future of Syrian theatre remains contingent upon significant legislative and financial reforms, as well as the ability of international funding bodies and civil society to bridge existing gaps during this transitional period.



لمى حامد طيارة/ سوريا

الملخّصات:

يستعرض هذا البحث واقع المسرح السوري منذ عام 2011، مسلطاً الضوء على تحوله من كونه أداة حكومية ترويجية إلى فضاءات متعددة تعكس الألم والمنفى والبحث عن هوية جديدة، مع تركيز خاص على آليات التمويل والدعم التي شكلت ملامح هذه المرحلة. قبل 2011، كان المسرح السوري مدعوماً حكومياً بالكامل... مع اندلاع الثورة، تحول المسرح الرسمي إلى أداة دعائية أو "تهريج مبتذل" تحت رقابة مشددة رفضت أي نص يعالج الواقع. (...) في المقابل، ازدهر المسرح السوري في المهجر (خاصة لبنان، ألمانيا، وفرنسا) بعيداً عن الرقابة. قدّم فنانون سوريون أعمالاً جريئة... حظيت بعروض في أفينيون ولينكولن سنتر ... لم تقتصر الإبداعات على أوروبا، بل برزت مبادرات مستقلة داخل سوريا، (...). مع ضعف الدعم الحكومي، أصبحت المنح الأوروبية والدولية شريان حياة أساسياء تتصدر مؤسسة "اتجاهات – ثقافة مستقلة" المشهد ببرامج مثل "زاد" و"روابط" كما يلعب "صندوق العرب للثقافة والفنون "AFAC و"المورد الثقافي" دوراً محورياً. (...) يبقى مستقبل المسرح السوري مرهونا بإصلاحات تشريعية ومالية جادة، وبقدرة الصناديق الدولية والمجتمع المدني على سد الفجوة في هذه الفترة الانتقالية.

Cette étude examine la réalité du théâtre syrien depuis 2011, en mettant en lumière sa transformation : d'instrument de promotion gouvernemental, il est devenu un espace pluriel reflétant la douleur, l'exil et la quête d'une nouvelle identité. Une attention particulière est portée aux mécanismes de financement et de soutien qui ont façonné cette période. Avant 2011, le théâtre syrien bénéficiait d'un soutien étatique intégral... Avec le déclenchement de la révolution, le théâtre officiel s'est mué en un outil de propagande — ou en une « bouffonnerie vulgaire » — soumis à une censure stricte qui rejetait tout texte traitant de la réalité. (...).. En revanche, le théâtre syrien a connu un essor en exil (notamment au Liban, en Allemagne et en France), à l'abri de la censure. Des artistes syriens y ont proposé des œuvres audacieuses... qui ont été présentées, entre autres, au festival d'Avignon et au Lincoln Center... Les créations ne se sont pas limitées à l'Europe ; elles ont eu des initiatives indépendantes qui ont vu le jour au sein même de la Syrie, (...). Face à la faiblesse du soutien gouvernemental, les subventions européennes et internationales sont devenues une véritable bouée de sauvetage. L'organisation « Ettijahat – Culture indépendante » occupe une place centrale avec des programmes tels que « Zad » et « Rawabet », tandis que l'AFAC (Fonds arabe pour les arts et la culture) et « Al-Mawred Al-Thaqafy » (Ressource culturelle) jouent un rôle déterminant. (...) L'avenir du théâtre syrien demeure tributaire de réformes législatives et financières sérieuses, ainsi que de la capacité des fonds internationaux et de la société civile à combler les lacunes durant cette période de transition.

المسرح السوري من الانكسار إلى إعادة التشكيل

الرهانات والإشكاليات في ظل التحول السياسي 2011-2026

13. يونس، شمس الدين. (2008). المسرح في السودان (2005–2008). في عالم المسرح: تقرير الهيئة الدولية للمسرح (خالد المبارك، مترجم، ص ص 73–74). الهيئة الدولية للمسرح (مركز السودان).

عصام أبو القاسم — السودان

ناقد مسرحي سوداني وباحث في مجال المسرح.

نسّق وأعدّ العديد من الندوات المسرحية، وصدر له إعداداً وتحريراً أكثر من عشرين كتاباً في مختلف المعارف المسرحية

للاستفادة من المنح الإنتاجية عبر ورش تدريبية أو أي صيغة عملية أخرى.

2. مراجعة معايير التقييم والتحكيم لدى المؤسسات الداعمة – مثل المورد وآفاق- وإقرار مبدأ "التمييز الإيجابي" لصالح البيئات الهشة والطرفية المتأثرة بالنزاعات مثل السودان، مع الانفتاح على مسرحيين سودانيين في لجان التحكيم لضمان العدالة الثقافية.

3. تشكيل جمعية أو رابطة لتنسيق الإنتاج في المهاجر ودول اللجوء، وتأسيس منصة إلكترونية قومية لأرشفة وتوثيق الذاكرة المسرحية السودانية المهددة بالاندثار بعد حرب أبريل 2023.

المراجع:

1. أحمد، اليسع حسن. (2003). النقد الدرامي في الصحافة السودانية «رسالة ماجستير غير منشورة». كلية الدراسات العليا، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، الخرطوم.
2. دوفينيو، جون، ولاجوت، جون. (1994). المسرح المعاصر ثقافة وثقافة مضادة. ترجمة: نورا أمين. مصر: مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون.
3. السر، السيد. (2003). دوائر لم تكتمل: كتابات حول الدراما السودانية. مركز القاهرة لدراسات حقوق الإنسان.
4. السر، السيد. (2019). الفرق والجماعات والمهرجانات المسرحية والمسارح في السودان. في الهيئة العربية للمسرح (محرر)، المسرح في السودان: كتابة تاريخ الحركة المسرحية في السودان (وقائع ورشة علمية) (ص ص. 282-331). الهيئة العربية للمسرح.
5. حسن، ماجدة. (2010، 17 فبراير). حوار مع علي مهدي. صحيفة الرأي العام.
6. راشد، عيسى. (2007، 8 سبتمبر). بسمة الحسيني: الشك في تمويل الثقافة أمر صحي [حوار صحفي]. صحيفة السفير.
7. سنادة، مكي. (2014). الحركة المسرحية السودانية والمسارح: منظور التاريخ والحاضر. في الهيئة العربية للمسرح (محرر)، الملتقى العلمي للمسرح في السودان: نقد التجربة/ همزة وصل (ص ص. 37-71). الهيئة العربية للمسرح.
8. عبيد، سعد يوسف. (2010). نحو خطة استراتيجية للإنتاج الدرامي في السودان. في الأمانة العامة لمجلس الوزراء (محرر)، الدراما السودانية: الواقع وآفاق المستقبل (ص ص. 7-31). الأمانة العامة لمجلس الوزراء.
9. عيسى، الرشيد أحمد. (2014، 13 أغسطس). في: «الإنقاذ» والثقافة السودانية.. والسنوات العجاف. جريدة الاتحاد الإماراتية.
10. فضل الله، يحيى. (2023). الود علي الفهلوي. موقع سودانايل الإلكتروني. https://sudanile.com/الود-علي-الفهلوي/
11. الكفري، عبد الله. (2023). عن تمويل فنون الأداء المستقلة في المنطقة العربية: في احتضان الجديد. Regards: مجلة معهد الدراسات المسرحية والسمعية البصرية والسينمائية (IESAV)، جامعة القديس يوسف - بيروت، ع (29)، ص ص. 61–77.
12. يونس، شمس الدين. (2006، 28 يونيو). نحن والهيئة الدولية للمسرح. صحيفة الرأي العام.

ومعز مرابط من تونس تكررا في مناسبتين لتحكيم الفنون الأدائية (2016 و2019). ولا يشير هذا التكرار بالضرورة إلى قصد مباشر لاستبعاد بلدٍ بعينه، إذ يمكن تفسيره بميل المؤسسات إلى الاستعانة بخبرات مألوفة يسهل التواصل معها وتتوفر لديها معرفة سابقة بآليات العمل، أو بتفضيلها الثبات على قوائم اسمية محددة بدلاً من التنويع، أو غير ذلك. على أن هذا السلوك، يكرّس مركزية ثقافية واضحة ويحدّ من تنوّع الخبرات داخل لجان التحكيم، وهو بالتالي يؤدي عملياً إلى إقصاء بيئات ثقافية طرفية مثل السودان، ويضعف فرصها في الحصول على تقييم يأخذ في الاعتبار خصوصياتها المحلية. وغني عن القول إن مشاركة خبرات متعددة ومن بيئات مختلفة —ومن بينها السودان— تساعد في توسيع أفق التقييم، وإثراء منظومة التحكيم نفسها، وترسيخ مبدأ العدالة الثقافية. وبلا شك، فإن استمرار غياب الأسماء السودانية عن لجان هاتين المؤسستين —على ما بينهما من قرب— على مدى عشرين سنة أو أكثر، يحول الأمر من مجرد مصادفة عابرة إلى ممارسة مستقرة تتطلب المراجعة والتصحيح.

خاتمة:

تخلص هذه المداخلة إلى أن مشكلات الإنتاج المسرحي في السودان خلال الفترة الممتدة من 2005 إلى 2025 كانت انعكاساً عملياً لأزمة هيكلية مزمنة في السياسات الثقافية وأنماط التمويل. ولقد بين التحليل تراجع أدوار المؤسسات الرسمية وتقلبات بنيتها الإدارية، مما أدى إلى تبلور ظاهرة "مقاولة المهرجانات" التي اتخذت من التظاهرات المسرحية السنوية صيغة واحدة للإنتاج، واعتمدت على الوساطة واستثمار النفوذ الرمزي دون تقديم حلول جذرية ودائمة لبنية المسرح المتهالكة أو ضمان حماية الحقوق المادية والفنية للمشتغلين في المهن المسرحية.

كما أظهرت نتائج الدراسة أن الفرق المسرحية (المستقلة)، في محاولاتها لتجاوز هذا الانسداد المالي، وجدت نفسها أمام خيارين أحلاهما مرّ: إما الارتهان لتجارب الجهات الإغاثية ومنظمات المجتمع المدني وتكييف الخطاب الفني لصالح الرسائل التوعوية والمباشرة، وإما الاصطدام بالاشتراطات المعقدة والمنطق الإداري للمؤسسات المانحة الإقليمية والدولية التي تكوّنت في أطر مركزية جعلت الاستفادة منها شبه غائبة بالنسبة للبيئات الهشة والطرفية مثل السودان. وبناءً على ما ذكر، توصي الدراسة بالتالي:

1. تجاوز منطق الهبات والرعايات الفردية نحو تأسيس مؤسسة وطنية للإنتاج الدرامي، والاستفادة من التجارب المحلية الناجحة في معالجة مشكلة كتابة المشاريع

فقد نال المسرحي الراحل ياسر تجاني عبد اللطيف منحتين لإنتاج عرضين هما: "تجنيد إجباري" (2016) و"هذه ليست مسرحية أيضاً" (2017). وحين نضع في الاعتبار حقيقة أن عبد اللطيف قد عاش وتطورت تجربته المسرحية في العاصمة السورية دمشق لسنوات ليست بالقصيرة وإن هذين التمويلين لعرضيه وحصلا عند أوبته أخيراً إلى السودان، فإن ذلك يفتح الباب لتأويلات ترجع نيله لهذه المنح —على الرغم من جدارته وقيمته الفنية— إلى دائرة علاقاته الاجتماعية والمهنية مع القائمين على المؤسسة وإدارتها، أكثر من كونه مؤشراً على انفتاح المؤسسة على المسرحيين داخل السودان؛ لا سيما أن نيله للمنحتين جاء في عامين متقاربين. أما المنحتان الأخريان، فقد ذهبتا للمسرحي وليد الألفي ومشروعه حول "مسرح الشدة" (2022)، ثم منحة لمهرجان من صنع فرقته " منطقة صناعة العرض المسرحي" وهو " مهرجان مسرح البنات" (2026). وبحسب إفادة شخصية منه (مراسلة عبر الهاتف، 8 أكتوبر 2026م)، فإنه لم يتسلم المنحة المخصصة للمهرجان بعد نتيجة للإجراءات البيروقراطية المتصلة بمؤسسة "آفاق"، مما اضطره إلى إنجاز المهرجان عبر الاستدانة من جهات يعرفها.

التحكيم والعدالة الثقافية

وسواءٌ تعلق الأمر بمؤسسة "المورد الثقافي" أم بـ "الصندوق العربي للثقافة والفنون" (آفاق)، يبرز جانب آخر يتصل بحضور الفنان السوداني في أنشطة هذه المؤسسات؛ إذ يُلاحظ غياب الأسماء المسرحية السودانية عن لجان التحكيم التي تقيّم المشاريع وتوزّع المنح. وإذا كان تبرير قلة الاستفادة من المنح يُعزى إلى ضآلة عدد طلبات التقديم أو حاجة بعض الملفات إلى استيفاء المعايير الفنية المطلوبة، فإن ذلك يطرح في المقابل تساؤلاً ملحاً حول أسباب عدم استعانة هذه الجهات المانحة بمسرحيين أو متخصصين سودانيين في فنون الأداء ضمن لجانها التحكيمية.

وتتأكد أهمية هذا التساؤل بالنظر إلى أن بعض هذه اللجان يشهد تكراراً لأسماء محكّميها في سنوات عدة؛ ففي ضوء البيانات المتاحة على الموقع الإلكتروني لمؤسسة "آفاق" في مجال الفنون الأدائية تحديداً، يُلاحظ أن إدريس كسيس من المغرب شارك محكّماً في أعوام 2017 و2019 و2021، وسليمان البسام من الكويت شارك في عامي 2007 و2016، وفادي أبي سمرا من لبنان في عامي 2013 و2025، بل إن دولة مثل لبنان شارك منها 12 فناناً في تحكيم منح الفنون الأدائية. ولو نظرنا بشكل عابر ومن دون تعمق إلى المجال نفسه في مؤسسة "المورد الثقافي" —استناداً إلى موقعها الإلكتروني أيضاً— نلاحظ أن اسمي ليلى سليمان من مصر

ويبدو أن المؤسسة عانت على مدى السنوات الماضية من فجوة تواصل حقيقية مع الداخل السوداني؛ فالمنحة الوحيدة التي أتاحتها لمسرحي سوداني خلال العقدين الماضيين ضمن برنامج "المنح الإنتاجية" —والذي يُعدّ الأهم بين برامجها— ذهبت إلى سوداني مقيم في البرازيل (مهند حاج: مسرحية "حكايات شجر التبلدي" 2019)، وبالبحث في المصادر المتاحة لم يتبين حتى ما إذا كان هذا العمل قد نُفِّذ فعلياً أم لا. وبقراءة أرشيف التقارير والمنح المعلنة على الموقع الإلكتروني للمؤسسة، يتضح أن نصيب المسرحيين السودانيين لم يتجاوز —على مدار عقدين كاملين منذ التأسيس— خمس منح فقط؛ اثنتان منها ذهبتا لسودانيَيْن مقيمَيْن في الخارج، والثلاث المتبقية ذهبت للجهة ذاتها. وتتكشف ضآلة هذا الرقم (5) عند مقارنته بحصيلة كاتب مسرحي عربي واحد؛ كالمسرحي السوري عبد الله الكفري مثلاً، الذي أتاحت له المؤسسة خمس فرص (خلال الأعوام 2016، و2017، وأبريل ويوليو 2018، و2020) تضمنت إقامات ومنحاً إنتاجية وورشاً تدريبية، وكذلك مواطنه وائل قدور الذي نال بمفرده ثلاث منح (في الأعوام 2007، و2017، و2020)؛ مما يعني أن فنانَيْنِ سوريَيْنِ حظيا معاً بدعم يتجاوز ما تحصّلت عليه دولة كاملة كالسودان.

وبالنظر إلى الفرصتين المتبقيتين الموجهتين إلى المسرح السوداني، يُلاحظ أنهما ذهبتا للجهة نفسها وفي العام ذاته (2017م)؛ أما الجهة فهي "فرقة الورشة المسرحية الجوالة"، حيث ساعدتها مؤسسة "المورد" عبر برنامج (مواعيد) لدعم رحلة عرض "النداء أو لعبة الموت" للمشاركة في مهرجان المسرح المغاربي الرابع في الجزائر، كما أتاحت لاثنين من أعضائها المشاركة في برنامج "عبّارة" في الأردن مرةً وفي تونس مرةً ثانية، والذي كان من ثماره أن تلقت الفرقة مبلغاً مالياً (23 ألف دولار) لاستئجار مقر لمدة عام، وتوظيف ثلاثة موظفين، وتأسيس مكتب لها. وقد واجهت الفرقة تحديات لوجستية لتلقي الدعم نظراً للقيود المفروضة على الحسابات البنكية السودانية بسبب العقوبات الاقتصادية الشاملة التي فرضتها الولايات المتحدة (1997–2017م)، إذ اضطرت إلى تلقي الأموال عبر حسابات خارج السودان (ربيع يوسف، مراسلة هاتفية، 07 أكتوبر 2026م).

وبالانتقال إلى تجربة مؤسسة " آفاق" في الانفتاح على المسرح السوداني، فأن الملاحظة ذاتها تتكرر، فمنذ تأسيس آفاق عام 2007 —أي خلال نحو عقدين من الزمن أيضاً— لم تتوجه سوى أربع منح للفاعلين المسرحيين في السودان. ولا تقف الإشكالية عند هذا الحد الضئيل من التمويل، بل تتعداه إلى تضييق قاعدة الاستفادة؛ إذ اقتصرت تلك المنح الأربع على شخصين اثنين فقط.

الثقافية الهشة وتستثنيها من الشروط المعيارية التي ثبت على مر السنين أنها العائق الأساسي الذي تفشل أمامه الفرق أو الأسماء الإبداعية المتطلعة للمساعدة المادية. كما أن مما يثير الاستغراب تعاطي لجان التحكيم مع هذه الآلية التي تعطي الأولوية للملف الإداري على حساب المشروع الفني، إذ كيف لمُقيّم فني أن يستشف القيمة الإبداعية للمشروع من خلال ملف إداري؟

في ضوء ذلك، يجيء التحليل التالي مركزاً، بصفة خاصة، على تقييم أثر مؤسستي "المورد الثقافي" و"آفاق" في الإنتاج المسرحي السوداني. والاقتصار على هاتين المؤسستين يبرره طول مدة عملهما في المنطقة، فضلاً عما تتيحه المؤسستان من بيانات ومعلومات عبر موقعيهما الإلكترونيين وفي وسائل الإعلام العربية؛ وإن لم يكن ذلك كافياً تماماً، إلا أنه يسهّل مهمة البحث ويساعد في التحليل والاستنتاج.

المورد الثقافي

يُلاحظ أن مؤسسة "المورد الثقافي" أولت في مستهل تجربتها عناية خاصة بالشباب المسرحي العربي، عبر إطلاق برنامج بعنوان "اللقاء المسرحي للشباب العربي - بداية اللعبة"؛ وهو عبارة عن ورشة تدريبية مكرسة لتمكين الطاقات الواعدة (15–35 سنة) في مجالات الإخراج والتمثيل والكتابة والسينوغرافيا. وقد تعاقب على الإشراف عليه قامات مسرحية مثل: حنان الحاج علي، وروجيه عساف، وعز الدين قنون، مع تنقُّل انعقاد البرنامج بين تونس وبيروت ودمشق. لكن البرنامج توقف بعد أربع دورات فقط (2005–2009) دون الإفصاح عن أسباب إغلاقه؛ وهو ما يثير علامات استفهام حول مدى تحقيق البرنامج لأهدافه أو تعثره لأسباب تقنية ولوجستية حالت دون استمراره.

وعلى أي حال، وفيما يتصل بسياق هذه الورقة، تكشف تجربة البرنامج —على قصر مدتها— عن توجه واضح لـ "المركزية الجغرافية"؛ فمثلاً يُلاحظ أن الكادر الإشرافي —مع كامل التقدير لكفاءته— انحصر في بلدين فقط (تونس ولبنان). كذلك اقتصر اختيار مقار الانعقاد على ثلاث عواصم مركزية (تونس، بيروت، دمشق). وعلى صعيد المشاركين، نالت دول مثل مصر وتونس وسوريا ولبنان الحصة الأكبر، مقابل مشاركة سودانية يتيمة عام 2005. وتكتسب هذه المشاركة دلالتها النقدية من كون المشارك (حسام هلالي) كان مقيماً آنذاك في القاهرة —أي إحدى العواصم المركزية— مما يكشف عن تحيز للمحيط الثقافي المهيمن على حساب الهوامش.

واجهت في عملها عدداً من التحديات الكبيرة وأهمها: حصر عملها في فئات محددة أغلبها من الشباب، وتضييق أطر فهمها للفنون ضمن المعيار الإنتاجي، والميل للنخبوية، ورسم مستفيديها بصورة الحاصلين على التمويل الأجنبي، إضافة إلى تمركز دعمها في نسبته الكبرى في المدن والمراكز الكبيرة، وفي كثير من الأحيان تكريسها للمكرس".

وفي السياق السوداني، وبالنظر إلى واقع الاحتياج الذي يعيشه المجال الثقافي وما تعانيه الساحة المسرحية من غياب للمقومات الأساسية وتدهور البنية التحتية، كان يُفترض أن يشكّل السودان أولوية لمبادرات الدعم الثقافي والخيري ولا سيما العربية منها. غير أن الواقع يظهر عكس ذلك تماماً؛ إذ يبدو أن هذه التحديات نفسها تشكّل بيئة طاردة أو مُتطلِّبة من الناحية العملية، وهو ما يدفع تلك المؤسسات إلى الإحجام أو تفضيل مجالات عمل أكثر جاهزية وأسرع استجابة؛ إذ يُطلب منها إنجاز مشاريعها وتحقيق الصدى الإعلامي اللازم لتعزيز علاقاتها المالية والإدارية مع الجهات المانحة.

ثانياً: يظهر أن حجم الدعم المقدم للسودان ضئيل للغاية. وقد يقول قائل إن ذلك مرده إلى أن المسرحيين السودانيين لا يتقدمون بطلبات للدعم، لكن بمراجعة النشرات الإخبارية لمؤسستي "المورد" و"آفاق" مثلاً، يُلاحظ ذكر مشاركات سودانية ضمن الملفات المقدمة. والواقع أنه حتى لو كان الإقبال السوداني على التقديم ضعيفاً خلال العقدين الماضيين، فإن ثمة سؤالاً يُطرح حول جهود هاتين المؤسستين لتجسير المسافة بينهما وبين المسرحيين السودانيين؛ فمما يُلاحظ مثلاً في هذا السياق أن أنشطة بسيطة مثل تنظيم ورش تدريب لفناني الإضاءة والصوت في الخرطوم، أو إشراك المسرحيين السودانيين في برامج تأهيلية عربية، أو دعم نشر أبحاث تُعرّف بتاريخ المسرح السوداني، ظلّت شبه غائبة في علاقة هذه المؤسسات بالسودان خلال العشرين سنة الماضية، رغم سهولة تنفيذها وضآلة كلفتها.

ثالثاً: قد يُرجِع بعضهم ضآلة الدعم الموجه إلى المسرح السوداني تحديداً من هاتين المؤسستين إلى تفصيل يتعلق بعدم استيفائه للشروط الفنية والشكليّة المطلوبة في تعبئة الاستمارات. والواقع أن فحص تلك الاستمارات التي تشترطها هاتان المؤسستان لاستحقاق المنح يكشف عن تصميم يحتاج إلى إمكانات ومهارات احترافية في "الإدارة والإنتاج المسرحي"، لا إلى المبدع أو المخرج المسرحي نفسه. وفي ظل غياب الكوادر السودانية المتخصصة في مجال الإدارة الثقافية والإنتاج، يكون من الطبيعي أن تعجز الفرق والجماعات المسرحية عن تلبية هذه المتطلبات المعقدة. وهو أمر لا يخفى على مؤسستين تعملان في المنطقة منذ سنوات ليست بالقصيرة؛ مما يثير سؤالاً حول عدم إقرارهما سياسة "تمييز إيجابي" تراعي وضعية البيئات

غير أن فحص البيانات المتاحة (في الموقع الإلكتروني للجمعية تحت عنوان دليل كل شيء https:// mophradat.org/ar/index-of-everything/) يكشف أن عدد المسرحيين العرب الذين استفادوا من هذا الكيان ظل ضئيلاً للغاية مقارنة بـ "المورد" و"آفاق"؛ إذ لم يتجاوز عددهم على مدى نحو عقدين 12 فناناً (خمسة من مصر، وثلاثة من لبنان، واثنان من سوريا، وفنان واحد من كل من فلسطين والمغرب)، مع غياب تام لأي فنان مسرحي من السودان. ويبدو أن لهذه الحصيلة الضئيلة صلة برؤية للجمعية تحكم توجهات ملفات الدعم لديها؛ إذ تتجه —بحسب معطيات موقعها— نحو تمويل المشاريع المفاهيمية والأنماط الفنية التجريبية، بعيداً عن برامج الدعم التنموي أو التأسيسي أو الإغاثي، وهي بالتالي تُعد جهة تمويلية لا خطوط وصل بينها وبين واقع البيئات الثقافية الهامشية والهشة مثل السودان.

في الواقع، برغم ما يبدو من تباين في الفلسفة التمويلية للمؤسسات الداعمة الأربع، إلا أن "مؤسسة فورد" —إلى جانب جهات داعمة أخرى— تُعد عاملاً مشتركاً بينها، إذ تتلقى جميعها دعماً منها. وكما هو معلوم، تُعد "فورد" من أقدم المنظمات الخيرية المموِّلة للثقافة في المنطقة منذ خمسينيات القرن الماضي. ولعل من أوائل الأنشطة المسرحية التي دعمتها المؤسسة في مطلع التسعينيات مهرجان "أيام عمان المسرحية"، الذي أطلقته فرقة "فوانيس" الأردنية بالشراكة مع فرقة "الورشة" المصرية. ويبدو أن انقطاع دعم "فورد" لهذه التجربة خلال التسعينيات، وما ارتبط به من جدل سياسي حاد على خلفية القضية الفلسطينية —إذ قوطِع المهرجان من نقابة الفنانين الأردنيين، وقوطعت فرقة "الورشة" في الوسط المسرحي المصري (شبانة، 1998)— قد أسهم في خلق فراغ في مجال دعم النشاط الثقافي، الأمر الذي أفسح المجال لظهور هذه المؤسسات العربية الجديدة مطلع الألفية. وقد شكّلت هذه المؤسسات، بإداراتها العربية، ما يشبه واجهة محلية لمنظمات التمويل الغربي، كما أدّت دور جهاز وسيط بين المبدعين العرب والمنظمات الخيرية الدولية، مع الإشارة إلى أن بعض هذه المؤسسات يعتمد أيضاً على متبرعين عرب.

محددات التمويل والبيئة السودانية

قبل الشروع في تقديم تجربة نموذجية حول تأثير الدعم المقدم من مثل هذه الجهات على المسرح السوداني، أود مناقشة ثلاثة اعتبارات تمهيدية:

أولاً: تُظهر قراءة طبيعة الشروط والسياسات التمويلية لهذه المؤسسات اتصالاً مباشراً مع ما ذهب إليه عبد الله الكفري(2023، ص72) في دراسته لتجاربها؛ حيث يشير إلى "أنها

أربعة ملايين يورو) والتي كانت جزءاً من التمويل المخصصة للتجربة الجديدة مع الفرقة السودانية. ووسط هذه الأزمة، اضطرت المنظمة الهولندية للانفتاح واللجوء إلى علي مهدي، الذي تمكّن فوراً —بفضل نفوذه وشبكة علاقاته النافذة— من إجراء الاتصالات اللازمة، وضمان تأشيرات الدخول، وتوفير فضاء مركب الفني للتدريبات، فضلاً عن تسخير وسائل النقل والتسهيلات اللوجستية. ليتحول بعد ذلك المشروع إلى شراكة بين «سفارة المسرح الهولندية» و«فرقة مسرح البقعة»؛ حيث أُشهرت التجربة التي عكفت عليها «الورشة المستمرة لتطوير فنون العرض» لمدة طويلة باعتبارها مشروعاً تعاونياً بين الهولنديين والبقعة. (انظر: الملحق رقم 1، مقال توثيقي للتجربة بقلم محمد تروس).

مؤسسات الدعم الثقافي العربية

وبالانتقال إلى العلاقة الإنتاجية بين المسرح السوداني ومؤسسات الدعم العربية، نجد أن المؤسسات التي تعمل بهذا المجال في المنطقة أربعة. تبدو ثلاث منها كمؤسسة واحدة متفرعة بالنظر إلى سياق تأسيسها والجهات التي تتلقى منها التمويل؛ إحداها ذات نطاق أضيق، والثانية والثالثة أوسع مع تباين واضح في جمهور المستفيدين، وهي: "المورد الثقافي"، و"الصندوق العربي للثقافة والفنون" (آفاق)، و"مؤسسة العمل للأمل". إذ تتوجه الأولى بالأساس للمبدعين الشباب، فيما تنفتح الثانية على شريحة أوسع من الفنانين والمشاريع، وتركز الثالثة على مفهوم "الإغاثة الثقافية"، مع استناد هذه الكيانات الثلاثة إلى الجذور التأسيسية ودائرة الفاعلين نفسها.

وترتبط نشأة المؤسسات الثلاث ارتباطاً وثيقاً بالفاعلة الثقافية المصرية بسمة الحسيني؛ إذ يبرز اسمها في وقائع تأسيس "المورد الثقافي" عام 2003، ثم "آفاق" عام 2007، و"مؤسسة العمل للأمل" عام 2015. وإذا كان حضورها المتجدد في إنشاء هذه المؤسسات يستند إلى خبرتها السابقة كموظفة في "مؤسسة فورد" (1998–2003)، حيث أدارت برنامج الثقافة والفنون والإعلام في المنطقة العربية (عيسى، 2007)؛ فإنه يثير أيضاً أسئلة حول المرونة التي أتاحت تأسيس كل هذه الكيانات التي ما زالت مستمرة في أنشطتها وتتوسع.

أما الكيان الرابع، فهو جمعية "مفردات" التي أسسها القَيّم الفني طارق أبو الفتوح في بروكسل عام 2004 تحت اسم "صندوق شباب المسرح العربي"، قبل أن تتخذ اسمها الحالي "مفردات" عام 2015. وبمراجعة الأرشيف المنشور على موقعها الإلكتروني، تردُ إشارة مفادها أن الجمعية قدمت منحاً لنحو 700 فنان ضمن برامج دعم متنوعة بين عامي 2004 و2023.

الأعم— لا تستحضر هذه الأعمال لاحقاً؛ نظراً لطبيعتها الوقتية والطارئة. ولكن هذا النوع من العمل —بالمقابل— يمثل إغاثةً مالية للمسرحيين المنخرطين فيه، ووجوده وفعاليته واستمراريته لا تبيّن فقط جدواه المادية، ولكنها تشير بشكل واضح إلى أن هؤلاء المسرحيين لم تُتح لهم فرص مهنية في المؤسسات ذات الصلة باختصاصهم تعفيهم من مثل هذا العمل الشاق.

الورشة المستمرة و«سفارة المسرح»

وثمة تجربةٌ يُمكن اتخاذها حالةً نموذجية على كيفية استفادة بعض المسرحيين السودانيين من تمويل المؤسسات الداعمة الغربية، وهي الشراكة التي قامت بين «الورشة المستمرة لتطوير فنون العرض» ومنظمة «سفارة المسرح» الهولندية (2009–2011م)؛ وهي شراكةٌ كان الرابط الأساسي لها فنان هولندي من أصولٍ سودانية هو محمد تروس. اكتشف تروس —أثناء إعداده لبحث تخرجه حول «المسرح التنموي» في تخصص الإدارة المسرحية بإحدى الجامعات الهولندية— أن بمقدوره اقتراح مشروعٍ تطبيقي يُسهم في خلق علاقةٍ تنموية بين مؤسسةٍ مسرحية هولندية وفرقةٍ مسرحية سودانية. وخلال عمله على البحث، تعرّف على تجربة منظمة «سفارة المسرح»، فاقترح عليها المشروع وحصل على موافقتها المبدئية.

وبالنظر إلى تفاصيل هذه التجربة، يُلاحظ أن المنظمة الهولندية قدمت دعماً لوجستياً في مرحلتها الأولى؛ إذ أدركت أن الفرقة السودانية تفتقر لأبسط المقومات الإدارية، فأوفدت تروس نفسه لتأسيس مكتب إداري، واستئجار مقرٍّ ثابت، وتوفير وسائل الاتصال. وفي وقتٍ لاحق، أرسلت المنظمة فنانة هولندية متخصصة في فن العرائس لإقامة ورشة عمل ميدانية؛ وكان للتقرير الميداني الوافي الذي كتبته أثرٌ بالغ في تعزيز ثقة «سفارة المسرح» بالفرقة، وتشجيعها على المضي قدماً في إنجاز مشاريع فنية مشتركة مع «الورشة المستمرة»، تمثّل المشروع الأكبر بين المنظمة الهولندية والفرقة السودانية في إنتاج عرضٍ مسرحي يستلهم رمزية التقاء النيلين في الخرطوم، للدلالة على تمازج الثقافات العربية والإفريقية في السودان. وكان الجانب الهولندي متحمساً للتجربة، ورصد لها موازنة ضخمة لإنجازها بمشاركة فنانين من كلا البلدين.

غير أنه وأثناء التحضير لهذا العرض الكبير، تعرضت المنظمة الهولندية لظرفٍ اقتصادي حرج جراء سياسات التقشف التي فرضتها حكومتها؛ إذ علمت رئيسة المنظمة —أثناء وجودها في الخرطوم— بإلغاء الميزانية المخصصة لـ «سفارة المسرح» للسنوات الأربع المقبلة (والبالغة

العمل مع هذه المنظمات رغم لجوئه برفقة أسرته إلى أوغندا، حيث يقيم حالياً إلى جانب آلاف السودانيين الذين فرّوا إليها بسبب الحرب الأخيرة.

وعمل المخرج عطا شمس الدين مع المنظمات الإنسانية والتنموية —بمختلف مستوياتها الوطنية والإقليمية والدولية— لستة عشر عاماً. وتنوعت أنشطته بين تقديم العروض المسرحية، وتدريب الممثلين والمعلمين، وتأسيس المسرح المدرسي، وتنفيذ ورش "السايكودراما" والدعم النفسي للأطفال المتأثرين بالحرب من النازحين واللاجئين، وعمله في هذا الجانب ما زال مستمراً. وفي إجابته عن أثر هذه الشراكة على الجودة الفنية (اتصال شخصي، 14 سبتمبر2026)، أوضح شمس الدين أن التعامل مع العرض المسرحي بصفته مجرد وسيط إعلامي لتوصيل الرسائل التوعوية (في مجالات الصحة، التعليم، التغذية، والمشاركة السياسية) يقلل من الاهتمام بجوانبه الجمالية؛ إذ تحكمه المهل الزمنية للمشاريع لا الشروط الفنية، مما يفرض على المخرج التوفيق بين متطلبات المنظمة والحفاظ على حد أدنى من القيمة الجمالية. ومع ذلك، يلفت شمس الدين إلى أن الدعم الذي قدمته تلك المنظمات حافظ على استمرارية النشاط المسرحي في أوقات بالغ التعقيد، وأوصل المسرح إلى مناطق نائية، وعزز تجارب "المسرح التفاعلي" والمشاركة الجماهيرية. فضلاً عن إكساب المسرحيين خبراتٍ عملية في الارتجال، وتوظيف الفضاءات المغايرة، وفهم ثقافة الجمهور، وتحقيق استقرار مالي معقول.

أما "الورشة المستمرة لتطوير فنون العرض" فلقد كانت سبّاقةً في ترسيخ هذا المسار التنموي؛ إذ ترجمت منذ تأسيسها عام 2000 هذا التوجه إلى سلسلة من المشاريع الميدانية بدعم من منظمات وطنية ودولية. وتعكس عناوين هذه الأنشطة تنوع الأجندات التنموية والصحية والسياسية التي انخرط فيها المسرحيون؛ إذ شملت مشروعات مثل: "ساعدوا كبار السن" (HelpAge) بمدينة جوبا (2002)، وتشكيل فرق جوالة للتوعية بمرض الإيدز، وتدريب معلمي مرحلة الأساس على إنتاج رسائل مسرحية لمكافحة الملاريا. كما امتد الشغف المنهجي بالشراكة مع الوكالة الدولية للبحوث والتنمية (ACORD SUDAN) لتوظيف تقنيات "الإعلام والتعليم والتواصل" (IEC) في التوعية الصحية، بل وتعداه إلى التوعية بالاتفاقيات السياسية كما حدث في مبادرة التنوير باتفاقية سلام "أبوجا".

ومن الواضح أنه برغم كثرة ما أنتجته تلك الفرق من عروضٍ في هذا السياق، فإنها تعجز عن جمعها أو أرشفة وثائقها. كما أن هذا الإنتاج لا يُدرَج ضمن التاريخ المسرحي العام؛ لكونه يفتقر للتوثيق والنقد ولا تتواصل معه وسائل الإعلام. بل إن الفرق نفسها —في الغالب

والكاتب وليد الألفي، و"الورشة المسرحية الجوالة"، التي أسسها ويُخرج أعمالها المخرج والناقد ربيع يوسف بعد انفصاله عن الورشة المستمرة.

ولا تختلف هذه الفرق عن سواها على المستوى الإداري؛ إذ تعاني هي الأخرى من هشاشةٍ في هيكليتها، فهي تفتقر إلى الجهاز الإداري الواضح، واللوائح التنظيمية والمقرات الثابتة، بل وحتى إلى الحسابات الإلكترونية على منصات التواصل الاجتماعي —باستثناء فرقة "منطقة صناعة العرض". غير أن مخرجي هذه الفرق أكاديميون مؤهلون يمتلكون خبراتٍ علمية وتجارب عملية في هذا المجال.

وبالتركيز على الجانب المتصل بالإنتاج المسرحي تحديداً، فإن ممّا يمكن تسجيله في هذا السياق هو أن هذه الفرق —بعدما عانت من حرمانها الدعم الرسمي، أو بالأحرى صعوبة حصولها عليه— سعت إلى البحث عن بدائل تمويلية. وفي بلدٍ ظل يعاني لعقود من الحرب في جنوبه، ثم اندلاع النزاع في دارفور عام 2003، وما تبع ذلك من انتشار لمعسكرات النزوح المكتظة بالضحايا، كان من الطبيعي أن تتواجد منظمات الإغاثة التابعة للأمم المتحدة (مثل اليونيسف وصندوق الأمم المتحدة للسكان وسواهما)، إضافة إلى المنظمات الوطنية المدافعة عن الحقوق والنساء والأطفال.

لقد كانت البلاد —وما زالت— مزدحمةً بأشكال لا حصر لها من هذه المنظمات. ورغم أنه ليس من الواضح تماماً ما إذا كانت هذه المنظمات هي من بادرت بالتواصل أم أن تلك الفرق هي التي سعت إليها، فإن الواقع أسفر عن انخراط هذه الفرق الأربع وغيرها من المجموعات المسرحية في أعمال تلك المنظمات وما زالت حتى اليوم. وقد فرضت طبيعة العمل مع هذه المنظمات شروطاً محددة، أبرزها تنازل تلك الفرق عن طموحاتها الفنية؛ لإنتاج أعمال مسرحية قصيرة ذات طابع دعائي تهدف إلى نقل رسالة المنظمة بوضوح لجمهورها في مخيمات النزوح أو المناطق الطرفية المهمشة، ولكن في إطارٍ ترفيهي، فليس ثمة أداةٌ تفوق المسرح في قدرته على مخاطبة الأمي والطفل وإيصال الرسالة إليهما.

ولكن بالمقابل، يرى ربيع يوسف أن عمله المسرحي مع هذه المنظمات «أنقذني وأدين له بالكثير من الفضل في مواصلة مسيرتي المسرحية» (اتصال شخصي، 08 أكتوبر 2026). ويؤكد أن هذه العروض التي قدمتها فرقته لصالح هذه المنظمات —على بساطتها— ساهمت، إلى جانب عوائدها المادية المجزية، في تعريفه بمدنٍ وقرى وثقافات وأوضاعٍ اجتماعية في أقاصي البلاد، ولا سيما في المناطق المتأثرة بالحروب والنزاعات. كما يقول إنه ما زال منخرطاً في

السودان—أن الهيئة تتعامل مع «مهرجان أيام البقعة المسرحية» بصفته المنصة الأساسية لأنشطتها في الخرطوم، بقدر ما يتعامل المهرجان مع المركز بصفته الغطاء المؤسسي المباشر له.

ولقد عمد مركز الهيئة في الخرطوم بشكل منتظم إلى اختيار فرقة «مسرح البقعة»— دون غيرها من الفرق المستقلة أو الخاصة —للمشاركة في الندوات والورش والمهرجانات الدولية في ألمانيا والفلبين وهولندا. ويشير شمس الدين يونس في مقال له إلى أن مهرجان البقعة شكّل الفضاء الوحيد لأنشطة الهيئة الدولية في البلاد بسبب غياب الأنشطة الراتبة لـ «المسرح القومي» التابع للدولة. (يونس، 2006) وعند فحص تقارير الأداء الخاصة بالمكاتب القطرية التي تنشرها الهيئة الدولية للمسرح عبر موقعها الإلكتروني، يظهر في تقرير أداء مركز السودان للأعوام (2011–2014م) أن العلاقة بين المركز ومؤسسة "البقعة" (مهرجاناً وفرقةً) هي علاقة اندماج وتكامل وشراكة عضوية ممتدة. ويمكن تلخيص أبرز ملامح هذه الشراكة في النقاط التالية:

- يظهر بوضوح خلال الأعوام (2011، 2012، 2013، 2014م) أن احتفاليات المركز باليوم العالمي للمسرح (27 مارس) كانت تدمج وتُقام في إطار دورات "مهرجان البقعة الدولي للمسرح" (من النسخة 11 حتى 14).
- كافة الفعاليات الكبرى التي نظمها المركز—مثل الندوات الفكرية الدولية واستضافة الشخصيات المسرحية العالمية (مثل توبياس بيانكوني وبريت بايلي عام 2014م)—تمت بتنظيم ثنائي مباشر بين المركز السوداني للهيئة ومهرجان أيام البقعة.
- استعان المركز بفرقة "مسرح البقعة" لتنفيذ عروض وأنشطة ميدانية في إقليم دارفور ضمن برنامج "المسرح في مناطق النزاعات" عام 2011م؛ مما يجعل الفرقة بمثابة الذراع التنفيذي والأدائي الحصري لمشاريع الهيئة الدولية في مناطق الأزمات. وبمراجعة تقرير الأداء للأعوام (2014–2016م)، يتأكد عمق هذا الاندماج العضوي؛ حيث يُبرز التقرير أن الاحتفال الرسمي باليوم العالمي للمسرح (2015م) تم تنظيمه بصورة مشتركة بين المهرجان والهيئة تحت إشراف القيادة ذاتها. كما يظهر التقرير دور المركز في رعاية وتصدير عروض "مسرح البقعة" إلى المحافل الدولية الكبرى (مثل عروض باريس أثناء الاجتماع السنوي لسفراء النوايا الحسنة لليونسكو، ومعهد العالم العربي)، وهو ما يُثبت تبني المركز لمسرح البقعة بوصفه الواجهة الرسمية والدولية الحصرية للأنشطة الخارجية الخاصة. إلى جانب ذلك، تكشف التقارير عن شراكة مؤسسية في قطاع التدريب؛ إذ أدرج "مسرح البقعة" شريكاً أساسياً في هذا الجانب، وتتكشف الملامح ذاتها عند قراءة تقرير الأداء الخاص بالأعوام (2005–2008م) والمنشور في كتاب عالم المسرح (يونس، 2008، ص ص 73–74).

منظمات الإغاثة الإنسانية.. بدائل للتمويل المسرحي

من الصعب الحديث عن تجارب ناضجة للمسرح المستقل في السودان؛ فمعظم المجموعات المسرحية التي تتشكل تمتلك قابليةً للتعاون مع أي جهة توفر لها فرصة تمويلية —بما في ذلك الجهات الرسمية— دون وجود عوائق تحول دون ذلك. ومع ذلك، برزت أربع فرق مسرحية طيلة العقدين اللذين تناولتهما هذه الدراسة، أبدت مقاومة واضحة للإكراهات الاقتصادية والثقافية التي شهدتها الساحة.

وهذه الفرق هي: "الورشة المستمرة لتطوير فنون العرض"، التي أسسها ويترأسها الكاتب والممثل سيد عبد الله صوصل، وفرقة "المسرح التنموي"، التي أسسها ويترأسها المخرج والكاتب عطا شمس الدين، وفرقة "منطقة صناعة العرض"، التي أسسها ويترأسها المخرج

مسؤولة تحاسبها على وجوه صرفها. وإلى جانب القدر الضئيل من المال الذي يُنفق لإنتاج العروض المشاركة، تمثل وجه آخر للإنفاق في دعوة ضيوف من الولايات المتحدة وأوروبا وبعض البلدان العربية؛ وكانت غالب الدعوات تتوجه إلى أعضاء في الهيئات والمؤسسات المسرحية الدولية، وفي مقدمتها الهيئة الدولية للمسرح التي يمثل علي مهدي رئيس مكتبها في السودان منذ مدة ليست بالقصيرة، كما سيشغل في وقت لاحق منصب أمينها العام. وبرغم استمرار المهرجان وصيغته في استقطاب المال وإعادة استثماره في إنتاج العروض لنحو عشرين عاماً، إلا أنه يُلاحظ عدم توفيره أي فائض مالي لتحقيق أبسط متطلبات الدعم لعروضه نفسها، مثل ترميم بناية المسرح القومي أو تحسين خشبته التي لا تفتقر فحسب لأجهزة الإضاءة والصوت والستار والكواليس، بل إنها بلا خشبة بمعناها الفني؛ إذ هي عبارة عن مرتفع إسمنتي لا يصلح للأداء المسرحي.

علاوة على ذلك، لم ينفق المهرجان أي قدر من ميزانياته لتحسين مرافق المسرح الأخرى -مثل الحمامات، والكافتيريا، ومقاعد الجمهور البلاستيكية المهترئة بفعل الشمس-وهي مرافق يتأثر بترديها ضيوف المهرجان أنفسهم! وفي الحقيقة مصدر العجب الأكبر هنا لا يكمن فقط في عدم تحرج إدارة المهرجان من استقبال قامات مسرحية دولية في بيئة فقيرة ومتدهورة لهذه الحد، بل في تواطؤ مؤسسات الدولة – بما فيها وزارة الثقافة ولاية الخرطوم ومجلس الوزراء- التي ترعى مثل هذا المهرجان؛ فهي مستعدة دائماً للإنفاق عليه طوال عقدين من الزمن، في حين تعجز عن تخصيص جزء يسير من هذا المال، وفي عام واحد، لتحسين بيئة هذه البناية/المعلمة التاريخية التي ظلت تتعرض سنوياً للغمر بفيضان مياه النيل!

وحين نتأمل انعكاسات هذه السياسة الإنتاجية على المستوى الجمالي والفني للعروض، نلاحظ أن الفرق المشاركة—وهي في معظمها فرق هواة، تضم عناصر تخوض تجربة الخشبة للمرة الأولى—عمدت إلى تكييف خياراتها الإخراجية مع هذا الفقر المادي للبنية المسرحية؛ مما أدى إلى غياب الطموح البصري في التشكيل السينوغرافي وتجهيزات الأزياء والإضاءة الفنية. ويمكن القول-دون خشية المبالغة-إن هذه البيئة الإنتاجية المأزومة أعادت تشكيل الذائقة الجمالية لأجيال متتالية من جمهور المسرح السوداني، ولا سيما خلال فترة سيادة هذا النمط المناسباتي؛ إذ وجد الجمهور نفسه أمام شكل مسرحي فُرِض عليه "الفقر الإخراجي والبصري" قسراً لا خياراً جمالياً واعياً. وهو ما أدى، كما يمكن أن نفترض، إلى تحجيم المخيلة البصرية للمتلقي، وتشكيل أفق ذوقي مقيد أو محدد بالحد الأدنى من الاشتراطات الفنية للعرض المسرحي. ويسهل للمتابع العربي أن يتبين أثر تلك الإشكاليات في الهوية الفنية للعروض السودانية التي نجحت بطريقة ما في تدبير أثمان التذاكر والمشاركة في المهرجانات المسرحية العربية، حيث يتكشف فقرها ومحدودية حلولها الفنية في التعامل مع الإمكانات التكنولوجية فوق الخشبة مقارنة بالعروض العربية الأخرى، لا سيما فيما يتصل بالجوانب السمعية والمرئية. فلا عجب إذن في أن المسرح السوداني قليل المشاركة في هذه المحافل، ومتى ما شارك، نادراً ما يحرز صدى نقدياً أو يحظى بالجوائز والتنويهات التقييمية.

في مصادر التمويل: الهيئة الدولية للمسرح

وتُعدّ العلاقة بين «مركز السودان للهيئة الدولية للمسرح» و«مهرجان أيام البقعة المسرحية» إحدى أكثر القضايا إثارة للجدل في المشهد المسرحي السوداني المعاصر. وتعود الإشكالية الأساسية في هذه القضية إلى التداخل الهيكلي المعقد بين المؤسستين، لدرجة يصعب معها التمييز الإداري والمالي بين الكيانين. وصحيح أن اللوائح المنظمة للهيئة الدولية للمسرح (ITI) تشجع مراكزها الوطنية على رعاية المهرجانات وتسهيل إقامتها، إلا أن الحالة السودانية تطرح إشكالية واضحة تتصل بـ «تعارض المصالح»؛ نظراً لتقاطع السيطرة الإدارية والمالية بين رئاسة المهرجان والأمانة العامة لمركز الهيئة في شخصٍ واحد، وهو السيد علي مهدي. ولغرض هذه الدراسة، جرى تتبع ومراجعة مختلف الوثائق والمصادر ذات الصلة لاستخلاص طبيعة تلك العلاقة التي أثارت سجالاً واسعاً في الصحافة الثقافية السودانية على مدى العقدين الفائتين. وتبيّن—من خلال مراجعة التقارير السنوية التي نشرتها الهيئة الدولية حول مركزها القطري في

المسرحية. وبالمجمل، لم يترك هذا الحدث الثقافي الكبير أي أثرٍ نوعيٍ مستدام على بنية الحياة المسرحية، وحين نبحث اليوم عن مصدر إحصائي أو كتاب نقدي يمكن الرجوع إليه ومناقشته في ما أنجز خلال تلك الاحتفالية لا سيما في ما يتصل بالمسرح نجد صعوبة بالغة.

المهرجان بصفته صيغة للإنتاج المسرحي

وبالعودة إلى تجربة مهرجان «أيام البقعة المسرحية»، فإن من أبرز ما يثير الانتباه حين ننظر إليه بحسابات الإنتاج المسرحي، يتمثل في أن المهرجان أُسس بصفته مشروعاً خاصاً لـ «فرقة المسرح الوطني - مسرح البقعة» —وهي مؤسسة خاصة أسسها علي مهدي، وظل اسمها محل التباس ولطالما فهم على أنها مؤسسة رسمية، في حين أنها شركة خاصة— ولم يأتِ ضمن برامج «اتحاد الممثلين» الذي كان يترأسه آنذاك. ويُلاحظ أن المهرجان على مدار دوراته ظل مفتقراً إلى موازنة إنتاجية معلنة أو مخصصات مالية واضحة لإنجاز العروض المشاركة؛ إذ اعتمد منهجية قائمة على توفير الحد الأدنى من الإمكانات المادية والديكورية للفرق المسرحية وكلها من الهواة وخريجي كلية الموسيقى والدراما حديثي التخرج، عوضاً عن تقديم تمويل مباشر للإنتاج المسرحي، واقتصر الدعم المالي المباشر على مكافآت الجوائز الممنوحة، والتي اتسمت بضآلتها؛ إذ لم تكن تتجاوز قيمتها مئتي دولار في أقصى تقدير، إن لم تقل عن ذلك. وبرغم أن المهرجان واجه انتقادات عديدة في الصحافة المحلية وعلى مدى سنوات، كونه يستغل طاقات الشباب دون توفير بيئة إنتاجية مستدامة تحمي حقوقهم؛ إلا أن ذلك لم يغير من الوضع.

مصادر التمويل: المؤسسات والشركات الوطنية

وبنظرة عامة إلى مصادر تمويل المهرجان، يُلاحظ أن الدعم الذي يتحصل عليه ظل يأتي في شكل "هبات" أو "مكرمات شخصية" —على الأقل على مستوى الجهات الوطنية— يستثمر فيها علي مهدي نجوميته ومرونته السياسية، فضلاً عن صفاته التنفيذية والمؤسسية المتعددة؛ فلقد جمع الرجل بين قيادة «اتحاد الممثلين»، وكونه أميناً عاماً لاتحاد الفنانين العرب، ورئاسة مكتب «الهيئة الدولية للمسرح» (ITI) في السودان منذ عام 1999، إلى جانب رئاسته لفرع منظمة قرى الأطفال الإنسانية (SOS). وقد شكل له هذا التداخل بين المؤسسي والإنساني والنقابي رأسمالاً رمزياً ونفوذاً واسعاً وظّفه للنفاذ إلى دوائر صنع القرار والجهات الرسمية والشركات الخاصة لاستقطاب التمويل. وقد نجح في استقطاب تمويل متنوع لإقامة فعاليات مهرجانه؛ وشملت مصادر هذا التمويل وزارات اتحادية وولائية، وشركات اتصالات ومنتجات غذائية من القطاع الخاص، فضلاً عن مؤسسات تابعة للحزب الحاكم آنذاك. وفي حوار أجرته ماجدة حسن يُسمّي علي مهدي هذه الجهات بـ "الرعاة"، ويذكر أنه لم يكن يقيم المهرجان قبل أن يجمع من تلك الجهات 70% من الميزانية، بينما يتمثل دعم وزارة الثقافة له في منحه فضاء "المسرح القومي" (حسن، 2010). وبطبيعة الحال، كانت هذه الهبات المادية التي يتلقاها المهرجان غير واضحة وغير مفصح عن قيمتها الرقمية؛ إذ يُكتفى بالإشارة الإشهارية إلى الجهات الداعمة في حفلات الافتتاح أو الختام التي يحضرها مسؤولون بارزون، أو عبر ملصقات المهرجان، ولا يمكن السؤال عن التدقيق المالي، فالتبرعات تصل للإدارة الفردية للمهرجان، ولا توجد جهة

الأكاديمية (سنادة، 2014، ص 56). وبتأمل المشهد منذ بداياته الأولى، يُلاحظ أن الحكومات المتعاقبة لم تبذل جهداً ملموساً حتى لترميم البناية المتهالكة للمسرح القومي بأم درمان، ناهيك عن تشييد منشآت مسرحية جديدة بمواصفات معيارية؛ إذ ظلت العاصمة منذ عام 1959م تعتمد حصراً على "المسرح القومي" الذي يفتقر لأبسط التجهيزات الفنية الأساسية.

2005: عام السلام واحتفالية الثقافة العربية

كما سبقت الإشارة، شَكَّل عام 2005 محطةً مفصلية من نواحٍ عدة؛ إذ شهد توقيع «اتفاقية السلام الشامل» بين طرفي الحرب في الشمال والجنوب، وتشكيل «حكومة الوحدة الوطنية» مناصفةً بين شريكي الاتفاقية (الحركة الشعبية لتحرير السودان، وحزب المؤتمر الوطني الحاكم). وقد أتاح هذا التحول السياسي هامشاً نسبياً من الحريات، سمح بإقامة العديد من الأنشطة الثقافية والفكرية والسياسية المتنوعة. وفي السياق نفسه، استعادت الحياة المسرحية القليل من عافيتها بفضل فعاليات احتفالية «الخرطوم عاصمة الثقافة العربية» للعام ذاته؛ وهي الاحتفالية التي أسهمت في تقديم «المسرح القومي» لنحو عشرين مسرحية خلال موسم واحد (سنادة، 2014، ص 60)، إلى جانب إقامته لدورة تأسيسية من "مهرجان أيام الخرطوم المسرحية" الذي حلت دورته الثانية – نتيجة التعثر المالي- عام 2007 ومن ثم لم يستمر لأكثر من أربع دورات! كما ساهم برنامج الخرطوم للثقافة العربية في إصدار قدرٍ مقدر من الأبحاث والنصوص المسرحية، وإن كان معظمها عبارة عن إعادة طباعة لمنشورات سابقة أُخرجت في طبعات رديئة. وقد تولت إدارة الشؤون المالية والإدارية لهذه الاحتفالية هيئةٌ مستقلة عرفت بـ «أمانة الخرطوم عاصمة للثقافة العربية»، دون أن تقوم بذلك وزارة الثقافة أو مؤسساتها الفرعية. بيد أن ثمرات هذه الاحتفالية على صعيد الإنتاج المسرحي —برغم كثرتها الظاهرة— لم تكن مستدامة؛ إذ يُمكن القول إن معظم الأموال أُنفقَت على إنجاز عروض مسرحية كان النصيب الأكبر والأهم منها مستعاداً من أزمنة ثقافية سابقة. وعلى الرغم من أن الجهة المسؤولة شرعت في إقامة بعض المنشآت المسرحية، فإن أغلبها إما ظل غير مكتملٍ حتى الآن (2026م) مثل «مسرح كرري»، أو أُنشئ بطريقة جعلته غير صالح للاستعمال مثل مسرح «كلية الموسيقى والدراما».

أما «المسرح القومي» العتيق، فقد اقتصر التدخل في إعماره على ترميمٍ طفيف، وإعادة طلاء، ولافتة جديدة في مدخله، وترميم سوره الخارجي، وإعداد الجزء الأرضي منه ليصلح كمكاتب للموظفين فضلاً عن تهيئة مساحة محدودة للمنتديات والتدريبات (البروفات)

القومي محدودة الإمكانات بعد دفع ثمن إيجاره ونفقاته التشغيلية اليومية. ومع ذلك، عجزت تلك الفرق عن الاستمرار في تجاربها بسبب التحديات الإنتاجية والإدارية العديدة التي كانت تنهض أمامها؛ فعدا البيئة غير المواتية للأنشطة الثقافية بشكل عام والمسرح بصفة خاصة، والتي تخلقت بسبب الحساسية الدينية المتطرفة للنظام، كان على تلك الفرق مواجهة أشكال مختلفة من الضرائب والإتاوات المتزايدة، فضلاً عن الرقابة الأخلاقية والسياسية الخانقة. كما كان للقانون الجنائي لعام 1991، وفرض قانون «النظام العام» عام 1997، أثرهما الواضح في مضاعفة سوء الأوضاع؛ وخصوصاً القانون الأخير الذي بات المسرح في حكمه يُعامل باعتباره نوعاً من «الملاهي»، إضافة إلى ما فرض من قيود صارمة على مواقيت ومضامين وصور تلك العروض المسرحية التي كانت تقدم بصفة متقطعة في الأساس. والحال أن تلك الفرق—التي أُسست في عقود سابقة، ولا سيما تجارب رائدة مثل فرقة الفاضل سعيد—لم تعجز عن مواصلة إنتاجها المسرحي فحسب، بل عجزت حتى عن الحفاظ على استقرارها الإداري، على هشاشته الموروثة. إذ إن ما يُسمّى بـ "الفرق" أو "الجماعات المسرحية" في السودان يفتقر في الواقع لأبسط المقومات البنيوية التي يصح معها التوصيف المؤسسي؛ فتلك الكيانات تخلو من اللوائح والقوانين المنظمة، وتفتقر للمقرات الثابتة، والحسابات المصرفية، والدورات المحاسبية المنتظمة. وغالباً ما يقوم تشكيلها التنظيمي على روابط القرابة العائلية، أو ثُلة من الأصدقاء، أو التجمع الأيديولوجي والحزبي، مكتفيةً بإجازة صورية من الجهات الرسمية تُخوّلها ممارسة النشاط في المجال العام (سنادة، 2014، ص 55). والشاهد أن جميع تلك الفرق ما لبثت أن غابت عن الساحة، بما في ذلك فرقة الفاضل سعيد التي عُرِفت بصمودها على مدى حقب سياسية متعاقبة؛ إذ رحل مؤسسها عام 2005م أثناء تأديته لإحدى مسرحياته، لينفرط عقد الفرقة وتغيب عن المشهد تماماً. ومما يمكن تسجيله من ملاحظات هنا: أن الفرق المسرحية التي أسسها خريجون من المعهد العالي للموسيقى والمسرح —مثل فرقة "السديم"، وفرقة "شوف"، وفرقة "الجمام"، وسواها- وهي فرق ذات طموحات أكاديمية وتجريبية، لم تكن عروضها ذات تكلفة إنتاجية عالية؛ إذ كان أعضاؤها يقدمونها بجهود تطوعية ودون أجور، وفي فضاءات مفتوحة داخل أروقة الجامعات، معتمدين على حلول سينوغرافية بسيطة لا تتطلب ديكورات أو تجهيزات تقنية معقدة. غير أن الحماسة الفردية والطموح الإبداعي لا يكفيان وحدهما لاستدامة هذه التجارب؛ إذ اصطدمت بمواجهات رقابية وسياسية مستمرة، سواء عبر القرارات الحكومية بإيقاف الأنشطة الثقافية الجامعية، أو جراء تغول الفعل السياسي المباشر على الحراك الثقافي والفني داخل المؤسسات

(دائرة المسرح)، وهو ما يثير سؤالاً حول السبب في إحجام الهيئة الثقافية عن تنظيم المهرجان بنفسها؟

ويستخلص من تجربة فرقة الجمام المسرحية التي شاركت في هذا المهرجان في دورة 1994 وحازت جائزته الكبرى عن عرضها " كلات عرق"، أن منظمة «نمارق» كانت تعطي نفسها الحق في مقاسمة الفرقة أرباحها حين يشتري التلفزيون مسرحيتها. وليس واضحاً إن كانت تفعل ذلك فقط لأنها أتاحت للفرقة تقديم عرضها في المهرجان، أم لأنها تولت أيضاً التفاوض مع إدارة التلفزيون لإتمام الشراء. ولكن ما يُفهم مما نشره عضو تلك الفرقة المعروف بمعتصم ود الجمام على موقع «سودانيز أون لاين»، هو أن «نمارق» كانت تبيع المهرجان للدولة ذاتها برغم أنها مؤسسة تتبع للحزب الحاكم؛ ولذلك يصح القول إن ذلك المهرجان كان التجسيد الأول لما يمكن تسميته بـ «مقاولة المهرجانات المسرحية»، أي أن تقوم جهة ما شبه رسمية مثل «نمارق» أو خاصة (مثل فرقة علي مهدي) بوساطة بين الفرق المسرحية ومصدر تمويلي رسمي أو خاص أو خيري أو دولي، وتنجح في هذه الوساطة لأسباب مثل القرابة الأيديولوجية أو الاعتبارات الإدارية أو الوجاهة الاجتماعية و«النجومية»، ومن ثم تتربح تلك الجهة من هذه الوساطة مادياً ورمزياً، وهو الشكل الذي وجد أقوى وأعمق حضور له في مهرجان أيام البقعة المسرحية كما سنفصل لاحقاً.

مشكلات الإنتاج في إطار الفرق المسرحية الخاصة

ولقد كان من الطبيعي أن يتعثر وضع اتحاد الممثلين الذي كانت المشاكل حول مناصبه وأحقية أعضاء لجنته التنفيذية في مواقعهم أكبر بكثير من ثماره في الميدان؛ إذ لم يكن لوجوده أي دور، مثلاً، في مواجهة إيقاف الدولة للنشاط المسرحي، أو في فصلها العديد من المسرحيين من وظائفهم في الإذاعة والتلفزيون والمؤسسات ذات الصلة بدعوى انتمائهم إلى أحزاب معارضة، أو لإحلال كوادرها في مناصبهم (عيسى، 2014).

وفي الفراغ الذي حلّ على المشهد بعدما أمسكت الدولة يدها عن الإنتاج المسرحي وتدهور مؤسساتها ذات الصلة، لا سيما في في النصف الأول من التسعينيات، ظهرت جهود لبعض الفرق المسرحية الخاصة في العاصمة، لعل أهمها: فرقة الفاضل سعيد، وفرقة الأصدقاء. حاولت تلك الفرق إنجاز أعمال مسرحية بتمويل ذاتي على أمل تغطية النفقات من شباك التذاكر. كانت عروضها تُنجز بأبسط الإمكانات، وتعتمد غالباً على المواقف الفكاهية أو الاستعراضات والأغاني لجذب الجمهور، وهي مضطرة للعمل حصراً على خشبة المسرح

إرجاع علي مهدي (اتصال شخصي، 05 أكتوبر 2026) توقّف المهرجان عن الاستمرار إلى الخلافات التي نشبت بين أعضاء «اتحاد الممثلين» وانسحاب بعضهم منه، فإن ذلك لا ينفي أن تعثر المهرجان وغياب استمراريته كان له ارتباط وثيق بضعف اهتمام الدولة به، وعدم رغبتها أو تفكيرها في تحويله إلى تقليد ثقافي مستدام أو إدراجه ضمن سياسة ثقافية واضحة المعالم.

وتتجسد الملامح الأولى لهذا المسار المأزوم في تجربة "مهرجان الفرق والجماعات المسرحية"؛ حيث يبرز نجاح رئيسه علي مهدي في دعوة الفنان المصري سعد الدين وهبة لحضور فعاليات المهرجان، وكان وهبة مؤسساً ورئيساً لاتحاد الفنانين العرب بينما كان علي مهدي الأمين المساعد له منذ تأسيسه عام 1986. وقد أثمر هذا التنسيق بين الرجلين عن ضمان مشاركة الفرقة الحائزة جوائز المهرجان، وهي مسرحية «مأساة يرول» لفرقة السديم ومن إخراج السماني لوال، بتقديم خمسة عروض في المسرح القومي بالقاهرة ثم خمسة عروض في المحافظات المصرية في مايو 1990. وحين نتأمل هذه المشاركة من منظور سياسات الإنتاج المسرحي في ذلك الوقت، يمكن ملاحظة التأثير الواضح للعلاقة المؤسسية بين علي مهدي وسعد الدين وهبة في تيسير رحلة العرض السوداني إلى مصر وضمان محطاته. كما يلاحظ كيف جاء منح الفرقة حق المشاركة مثل مكافأة تقديرية لجودتها الفنية وتتويجاً لحيازتها جوائز المهرجان؛ ثم يلاحظ الطابع الصدامي الذي انتهت إليه التجربة حين أصر اتحاد الفنانين العرب على تسجيل العرض تلفزيونياً دون مقابل مادي، وهو ما واجهه أعضاء الفرقة بالرفض القاطع حمايةً لحقوقهم المادية والفنية. ونتج عن موقفهم هذا أن تعرّضوا للطرد من مقر إقامتهم في فندق دار المشاء، وإلزامهم بالمغادرة قبل الموعد المُدونَ في تذاكر العودة ومن دون تقديم الخمسة عروض المتبقية في المحافظات (فضل الله، 2023).

إلى جانب ذلك، تكتسي تجربة "مهرجان الفرق والجماعات المسرحية" أهمية في هذا السياق لأنها تبدو مثل نقطة البداية في المسار الذي انتهى إلى ترسيخ «ثقافة المهرجانات» بصفتها فضاءً للإنتاج المسرحي وبديلاً عن البرنامج المسرحي الثابت والمستدام والممول من قِبل الدولة؛ ففيما كانت الحياة المسرحية تعيش حالة من الجدب الثقافي، نلاحظ -بعد ثلاث سنوات من مهرجان اتحاد الممثلين، أي في عام 1993، أن منظمة «نمارق» التابعة للحزب الحاكم أقامت «مهرجان المسرحيات القصيرة» الذي لم يستمر لأكثر من أربع دورات (السيد، 2019، ص298). وبالتأمل في تجربته، يتضح أن المنظمة التي كان يديرها مثقفو الحزب -من أمثال عادل الباز- كانت تقيم المهرجان بدعم، للمفارقة، من الهيئة القومية للثقافة والفنون

ويشير سنادة في الورقة نفسها إلى أن «المسرح القومي» كان واحداً —إلى جانب «الإذاعة» و«التلفزيون»— من أهم ثلاث مؤسسات تابعة لوزارة الثقافة والإعلام في وقت سابق؛ ولكن أمره انتهى خلال فترة حكومة الإنقاذ إلى أن يكون ملحقاً بدائرة المسرح التابعة لأمانة الفنون، والتي تتبع بدورها الهيئة القومية للثقافة والفنون. وقد أدى هذا التدرج الهيكلي إلى تدني موقع "المسرح القومي" في الهياكل الوظيفية والإدارية للوزارة، وكان بديهياً – يقول سنادة- إن يتبع هذا التدني تراجع في مستوى الخبرة والكفاءة، وأن يسحب من المسرح القومي حق اتخاذ القرار المالي والإداري (سنادة، 2014، ص56)، وهو ما يتصل مع المفهوم السوسيولوجي الذي يؤكده جون دوفينيو وجون لاجوت من أن "المسرح جزء من النظام الاقتصادي للدولة؛ فحياة الفرق ونجاح المؤلف وأجور الممثلين جميعها تؤثر في طبيعة العمل المسرحي المعروض، كما تؤثر فيه الظروف المادية المرتبطة بقاعات العرض وخشبات المسارح" (1994، ص189). وبرغم كل ذلك أو بسببه، بدأ مسار لترسيخ الثقافة المهرجانية حين بادر«اتحاد الممثلين» برئاسة علي مهدي إلى تأسيس «مهرجان الفرق والجماعات المسرحية» عام 1990، وهو مهرجان يقول علي مهدي إن التحضير له بدأ قبل انقلاب 1989 (اتصال شخصي، 05 أكتوبر 2026).

ويذكر سعد يوسف عبيد، مدير ذلك المهرجان، أن الدولة «بعد أن حلت الهيئة القومية للثقافة والفنون اتجهت إلى وسائل أخرى في دعم الإنتاج المسرحي من بينها تمويل المهرجانات المسرحية التي ينظمها المسرحيون مثل "نمارق" و" البقعة"»، (عبيد،2010، ص19). والشاهد أن الفترة ما بين 1990 و2012 عرفت إقامة سبعة مهرجانات مسرحية؛ واحد منها فقط أقامته المؤسسة الرسمية للمسرح ولم يستمر لأكثر من أربع دورات، بينما جاءت المهرجانات الستة الأخرى بمبادرات ومغامرات لفرق مسرحية خاصة ووجدت دعماً بطريقة ما من مؤسسات الدولة لإقامتها، ولكن أغلبها لم يزد عن دورة أو دورتين وغاب (السيد، 2019، ص 298-299). ويعكس هذا التعثر الذي رافق إقامة هذه المهرجانات—ذات النفس القصير— تحوُّلَ سياسة الدولة من دعم الإنتاج المسرحي المستقر والمستدام إلى تمويل مناسبات قصيرة الأجل تُنظَّم خارج إطار المؤسسة الرسمية، وهو ما ساهم في خلق بيئة هشّة تعتمد على المبادرات الفردية والمجازفات الذاتية، أكثر من اعتمادها على بنى إنتاجية مستقرة.

وعند تأمل تجربة "مهرجان الفرق والجماعات المسرحية"، يُلاحظ أنّ عدداً كبيراً من الفرق تقدّم للمشاركة فيه سواء من العاصمة أم الأقاليم، ومنها الفرق الراسخة والمستجدة؛ غير أنّ المهرجان توقّف بعد دورة واحدة فقط (السيد، 2019، ص 299). وعلى الرغم من

وتأتي الدراسة في عدة محاور تتناول الخلفية التاريخية لأزمات التمويل، وتجربة المهرجانات كصيغة للإنتاج، وانخراط الفرق المسرحية في مسارات العمل التنموي والإنساني، وصولاً إلى تقييم أثر مؤسسات الدعم الإقليمية والدولية ومحددات العدالة الثقافية في البيئات ذات الشبه بالسودان.

إشكاليات التمويل والإنتاج المسرحي: خلفية تاريخية

لكن قبل البدء بنقطة الانطلاق، أي من العام (2005)، كان لا بدّ من تقديم خلفية تاريخية موجزة عن الأوضاع السابقة، لتيسير فهم التحوّلات التي طرأت لاحقاً. إذ يلاحظ المتتبّع للمسرح السوداني أنّ حقبة سيطرة ما عُرف بنظام «الإنقاذ الوطني» على مقاليد الحكم عبر انقلاب يونيو 1989م تُعدّ من أكثر الفترات عتمةً وتراجعاً في تاريخ هذا المسرح. ويكفي للدلالة على النهج المعادي للفنون الذي تبنّاه ذلك النظام-ولا سيّما المسرح- الإشارة إلى إقدامه في أوائل سنواته على إغلاق «معهد الموسيقى والمسرح» (أحمد، 2003، ص 63)، وتجميد نشاط «المسرح القومي»، الذي لم يستقبل حتى عام 1994م مسرحيةً واحدة (السيد، 2003، ص 92). وأكثر ما تتجلّى إشكالية التمويل وتعقيدات الإنتاج المسرحي في تلك المرحلة من خلال تتبّع المسار المؤسسي؛ فبعد أربع سنوات من الإغلاق (1990–1994)، أُعيد فتح المعهد العالي للموسيقى والمسرح بعد تحويل صفته إلى «كلية الموسيقى والدراما». غير أنّ ذلك لم يكن يعني عودة الحياة المسرحية؛ فالمؤسسة الثقافية المعنية بصناعة الأنشطة المسرحية نفسها تعرضت لتقلبات وتغييرات عدة، كما يعرض لذلك مكي سنادة، المدير الأسبق للمسرح القومي، إذ يشير إلى إلغاء "مصلحة الثقافة" و"المجلس القومي لرعاية الآداب" واستبدالهما بالهيئة القومية للثقافة والفنون عام 1992. ولم تمض سوى ست سنوات تعاقب عليها ثلاثة أمناء عمومين حتى ألغيت وعادت إلى صيغة "المجلس القومي للثقافة والفنون" أواخر 1998، لتنتزع وزارة الثقافة من وزارة الإعلام عام 2000 وتقترن بالسياحة، ثم تستقل وزارة الثقافة بنفسها عام 2003، ولكنها سرعان ما تتحول إلى جزء من وزارة الشباب والرياضة عام 2005، ثم تفصل لتكون جزءًا من وزارة الإعلام عام 2011، ثم تغدو وزارة الثقافة وحدها عام 2014. ومع هذا الوضع المتقلب لأعلى سلطة ثقافية في البلاد، لم يكن غريبًا أن يكون مجمل الإنتاج المسرحي الرسمي خلال العشر سنوات (1989–1999) سوى اثنتي عشرة مسرحية، ثلاث منها للعرائس (سنادة، 2014، ص52).

أزمات التمويل والإنتاج المسرحي في السودان 2005-2025:

الإشكاليات المحلية وتحديات الدعم الخارجي واشتراطات المانحين

عصام أبو القاسم باحث مسرحي من السودان

يمثّل عام 2005م نقطة الانطلاق الأنسب لهذه الدراسة؛ لأنه شهد لحظة تحوّل سياسي وثقافي مهمة أعادت فتح المجال العام في السودان بعد توقيع اتفاقية السلام الشامل، كما شهد اختيار الخرطوم عاصمةً للثقافة العربية، وهي التظاهرة الثقافية الأكبر التي كشفت المدى الذي يمكن أن تبلغه المؤسسات الثقافية الرسمية المحلية في إنتاج حركة مسرحية مستمرة وترسيخها. لذلك، تتخذ هذه المداخلة من ذلك العام منطلقاً لهذه المقاربة، التي أرادت أيضاً- بتمدّدها إلى عام 2025م-أن تتبين الظواهر والتجارب التي استقرّت في مشهد الإنتاج المسرحي السوداني، من منظور التحديات والاشتراطات وبسعة أكبر. وتسعى الدراسة إلى تحليل إشكاليات التمويل والإنتاج المسرحي في السودان عبر تتبّع التحولات الهيكلية والمؤسسية التي واجهت الحركة المسرحية، خصوصًا مع تراجع دور المؤسسات الرسمية وتدهور بنيتها الإدارية منذ تسعينيات القرن الماضي. وتحاول الدراسة الإجابة عن أسئلة أساسية تتعلّق بتأثير التحولات السياسية والاقتصادية على بنية الإنتاج المسرحي، وبنشوء ظاهرة "مقاولة المهرجانات" بوصفها بديلًا عن غياب التمويل الحكومي أو نتيجة له. كما ترصد طبيعة العلاقة الإشكالية بين الفرق المستقلة ومصادر التمويل البديلة، من منظمات الغوث الإنساني والمؤسسات العربية والدولية، وما تفرضه من اشتراطات ومعايير تؤثر في الهوية الفنية للعروض المسرحية وفي تحديد فضاءات توزيعها وكذلك تأطير مضامينها.

وتعتمد الدراسة منهجًا تاريخيًا تحليليًا لتتبّع المسار المؤسسي للفعاليات والفرق والجهات الداعمة، مستندةً إلى دراسات ومقالات وتقارير صحفية، إضافة إلى مراسلات شخصية مع ثلة من الفاعلين في المشهد المسرحي السوداني.



عصام أبو القاسم بـــاحث مســـرحي من السودان

الملخّصات:

تستهدف هذه المداخلة تسليط الضوء على طبيعة وتأثير الدعم المالي الذي تقدمه صناديق وجهات التمويل الثقافي العربية والغربية في صناعة ومضامين وتوزيع المسرح السوداني خلال الفتر ة الممتدة من العام 2005 إلى 2025. وفي هذا الإطار، تفترض المداخلة وجود كوابح واشتراطات معقدة (سياسية واقتصادية ومؤسسية) ظلت تتحكم في مسار العلاقة بين الصناديق والجهات الداعمة والحراك المسرحي المحلي. وترتكز الورقة في تحليلها على واقع التحولات السياسية التي شهدتها البلاد؛ بدء ا من غياب الاستقرار والديمقراطية وصولا إلى العقوبات الاقتصادية الدولية التي أسهمت في تغييب التمويل المحلي ومنع وصول الدعم الدولي. وتدرس المداخلة كيف أدى عدم الاستقرار وضعف الاعتبار الجيوسياسي للبلاد إلى حرمان المسرحيين السودانيين لسنوات طويلة من المنح ولجان التحكيم العربية، (...) كما تناقش المداخلة الآثار السلبية لدور بعض المنظمات الإغاثية والحقوقية الغربية في فرض اشتراطات مسبقة تجبر الفرق المسرحية على إنجاز عروض تخدم تلك الأجندات تحت وطأة الحاجة إلى المال، فتضحي بذلك بهمومها الإبداعية. (...)

Cette communication vise à mettre en lumière la nature et les effets des aides financières accordées par les fonds et organismes arabes et occidentaux de financement culturel sur la création, les contenus et la diffusion du théâtre soudanais entre 2005 et 2025. Elle part de l'hypothèse que des freins et des conditions complexes — politiques, économiques et institutionnels — ont durablement déterminé les relations entre les fonds, les organismes de soutien et le mouvement théâtral local. L'analyse s'appuie sur les transformations politiques qu'a connues le pays, depuis l'absence de stabilité et de démocratie jusqu'aux sanctions économiques internationales, qui ont contribué à faire disparaître les possibilités de financement local et à empêcher l'accès aux aides internationales. La communication étudie la manière dont l'instabilité et le faible poids géopolitique du pays ont privé pendant de longues années les artistes de théâtre soudanais de subventions et de possibilités de participer aux jurys arabes. (...) La communication examine également les effets négatifs du rôle joué par certaines organisations occidentales humanitaires et de défense des droits humains, qui imposent des conditions préalables obligeant les compagnies théâtrales à créer des spectacles servant leurs agendas, sous la pression du besoin de financement, au détriment de leurs préoccupations artistiques (...).

This paper aims to shed light on the nature and impact of financial aid provided by Arab and Western cultural funding bodies—and the conditions attached to such support—on the creation, content, and dissemination of Sudanese theater between 2005 and 2025. It is based on the hypothesis that complex political, economic, and institutional constraints and conditions have profoundly shaped the long-term relationship between these funding agencies and the local theatrical movement. The analysis draws upon the political transformations the country has undergone—ranging from a lack of stability and democracy to international economic sanctions—which have effectively eliminated local funding opportunities while simultaneously hindering access to international aid. The paper explores how the country's instability and limited geopolitical influence have, for many years, deprived Sudanese theater artists of grants and opportunities to serve on juries within the Arab world. (...) Furthermore, the paper examines the negative consequences of the role played by certain Western humanitarian and human rights organizations; driven by an urgent need for funding, theater companies are often compelled to meet specific preconditions—creating productions that serve the agendas of these organizations—at the expense of their own artistic priorities (...)

أزمات التمويل والإنتاج المسرحي في السودان 2005-2025:

الإشكاليات المحلية وتحديات الدعم الخارجي واشتراطات المانحين

1. تراجع الدعم المالي المخصص للقطاع الثقافي والفنون من الممولين المحليين والأجانب.
2. الضغوط المتزايدة من قبل الممولين الغربيين وتمسكهم بالتوقيع على وثيقة نبذ الإرهاب.
3. الوضع السياسي والأمني المتوتر بعد 7 أكتوبر والحصار الخانق والاجراءات التعسفية من إغلاق وحواجز واعتداءات المستوطنين وجيش الاحتلال.
4. نقص في الفضاءات الثقافية، والقاعات المسرحية، وقلة التجهيزات والتقنيات.
5. الأجور المرتفعة لاستخدام المسارح المجهزة.
6. قلة وضعف الموارد البشرية المتخصصة والمدربة للأعمال المسرحية.
7. هجرة العديد من الكفاءات الفنية والخبرات المتخصصة.
8. تدهور الوضع الاقتصادي في فلسطين وتراجع الإقبال على الأنشطة الثقافية والعروض المسرحية.
9. تراجع الدعم الحكومي الضعيف أصلاً للثقافة.
10. توجه غالبية الداعمين للثقافة لأعمال الإغاثة بعد حرب الإبادة على قطاع غزة.
11. ثقافة المجتمع المحافظة في بعض جوانبها تجاه الثقافة والفنون والتحفظ على الاختلاط.

الهوامش

1. فيصل دراج، مجلة الكرمل – في الهوية الثقافية الفلسطينية، العدد 50، صفحة 43
2. المصدر السابق نفسه
3. الخطة الاستراتيجية لوزارة الثقافة 2024 – 2027، صفحة 17
4. فيصل دراج، المصدر السابق
5. الدائرة المالية لوزارة الثقافة
6. واقع المؤسسات الثقافية للعام 2018، الجهاز المركزي للاحصاء الفلسطيني، 13/03/2019
7. توزيع المراكز الثقافية العاملة في فلسطين، الجهاز المركزي للاحصاء الفلسطيني، 13/03/2025
8. توزيع المسارح العاملة في فلسطين، الجهاز المركزي للاحصاء الفلسطيني، 13/03/2025
9. توزيع المسرحيات المعروضة في فلسطين، الجهاز المركزي للاحصاء الفلسطيني، 13/03/2025
10. ادم هانية (التنمية كنضال: مواجهة واقع السلطة في فلسطين) مجلة الدراسات الفلسطينية، 4 (2016) صفحة 32
11. المصدر السابق نفسه
12. خالدي وسامور (النيو ليبرالية كتحرير) صفحة 9
13. تقرير سنوي لمؤسسة التعاون
14. الموازنة البرامجية للتعاون للأعوام 2025–2028
15. مصروفات مؤسسة عبد المحسن القطان 2006–2015

فتحي عبد الرحمان

كاتب ومخرج مسرحي فلسطيني، ومؤسس لأكثر من فرقة مسرحية في فلسطين المحتلّة

والمشاريع الثقافية.

الجهات الأوروبية والأمريكية التي قدمت دعم للثقافة في فلسطين:

1. الاتحاد الأوروبي	2. مفردات (صندوق شباب المسرح العربي)
3. اليونسكو	4. آفاق
5. مؤسسة فورد	6. يوروميد
7. سيدا	8. مؤسسة دروسوس
9. دياكونيا	10. الوكالة السويسرية
11. هنريش بول	12. المركز الفرنسي الألماني
13. المركز الدنماركي للثقافة والتنمية	14. التعاون الاسباني
15. وزارة الخارجية الأمريكية	16. التعاون البلجيكي
17. المؤسسة الثقافية الأوروبية	18. USAID
19. مؤسسة الأمير كلاوس	20. وزارة الخارجية البلجيكية
21. المورد الثقافي	22. مفردات (صندوق شباب المسرح العربي)

جدول 10: البيانات المتوفرة عن دعم الاتحاد الأوروبي للثقافة في فلسطين

السنة	قيمة الدعم بالدولار
2009	150,000
2010	59,369
2011	387,288
2012	400,000
2013	734,901
2008–2012	1,609,363

أهم المشكلات والتحديات التي يتعرض لها قطاع الثقافة والمسرح

العام	الموازنة بالدولار
2026	37 مليون دولار
2025	39.7 مليون دولار
2020 – 2022	130 مليون دولار
2017 – 2019	141 مليون دولار
2016	43 مليون دولار
2015	43 مليون دولار
موازنتها البرامجية للأعوام 2025 – 2028: 100 مليون دولار	

2. مؤسسة عبد المحسن القطان: تأسست العام 1993 في المملكة المتحدة كمؤسسة خيرية وباشرت العمل في فلسطين العام 1998 وتهدف المؤسسة إلى تطوير الثقافة والتربية في فلسطين والعالم العربي بالتركيز على الشباب والأطفال والمعلمين، أما نطاق عملها مثل مؤسسة التعاون في الضفة الغربية وقطاع غزة ومناطق 1948 ولبنان إضافة إلى المملكة المتحدة.

وتعتبر مؤسسة القطان اللاعب الأبرز في دعم النشاطات الثقافية والفنية وفي مستوى الأداء والتأثير، تالياً المبالغ التي انفقتها مؤسسة عبد المحسن القطان على برامجها (2006 – 2014)

جدول 9: نفقات مؤسسة عبد المحسن القطان على برامجها 2006 – 2014 [15]

العام	الإدارة	مركز القطان للبحث	مركز القطان للطفل	برنامج الثقافة والفنون	مشروع المرئي والمسموع	مدرسة غزة للموسيقى	قاعة الموزايين	المجموع (بالدولار)
2014	549,110	1,255,108	1,098,219	666,776			353,000	**3,922,212**
2013	305,372	1,641,376	916,117	954,288			326,367	**4,143,520**
2012	287,823	837,576	1,188,340	974,735			42,739	**3,331,213**
2011	309,175	632,052	871,570	819,595			4,275	**2,636,667**
2010	275,237	512,328	655,940	469,590			14,331	**1,927,426**
2009	349,907	487,457	575,989	280,971	69,375	21,908	11,190	**1,796,797**
2008	294,701	362,715	470,022	176,204	128,212		94,741	**1,526,645**
2007	248,976	600,580	835,562	354,229	208,271			**2,247,618**
2006	203,289	557,456	712,560	242,330	316,972			**2,032,607**

وقد تضاعف نشاط مؤسسة عبد المحسن القطان في السنوات العشر الأخيرة بسبب الشراكات التي عقدتها مع العديد من المؤسسات الأوروبية التي تنفذ مشاريع ثقافية في فلسطين أو تقوم بدعم الفنون

المؤسسات وأصبح ركن أساسي في دعم الثقافة الفلسطينية:

1. مؤسسة التعاون: والتي تأسست في جنيف كمؤسسة أهلية غير ربحية تعمل على تمكين الإنسان الفلسطيني وتعزيز هويته، وقيم الحرية والديموقراطية وسائر القيم الإنسانية، والحفاظ على إرثه الحضاري وإطلاق الطاقات الإبداعية للشباب والنساء والأطفال. وتغطي مؤسسة التعاون في مشاريعها، الضفة الغربية وقطاع غزة ومناطق 1948 ولبنان. وعلى سبيل المثال رصدت ما بين 2014 – 2016 مجموعة من المبالغ لمشاريع نفذتها في مناطق عملها.

- 17 مليون لمشروع متحف فلسطين.
- 5 مليون لمشروع تعبير في مناطق نشاطها.
- 12 مليون لمشاريه الترميم والتأهيل.

وتركّز التعاون في مسارات عملها على: المحافظة على الثقافة والهوية الفلسطينية وتمكين المؤسسات الفلسطينية وتنمية وتطوير القوى البشرية من خلال رعاية الإبداع الثقافي وتطويره. ويوضح الجدول أدناه نفقات مؤسسة التعاون لقطاع الثقافة في الضفة الغربية وقطاع غزة والقدس ومناطق 1948 ولبنان بالدولار[13]:

جدول 7: نفقات مؤسسة التعاون لقطاع الثقافة في الضفة الغربية وقطاع غزة والقدس ومناطق 1948 ولبنان

العام	الضفة الغربية والقدس	مناطق 1948	قطاع غزة	لبنان
1984 – 1993	19,777,150	1,996,500	220,000	103,000
1994 – 1999	12,238,101	2,328,280	30,500	320,796
2000 – 2007	2,380,476,721	26,055,057	500,000	179,050
2008 – 2012	24,864,000	484,500	1,179,000	671,500

على مدار 42 عاماً قدمت مؤسسة التعاون ما يزيد عن مليار دولار لدعم الشعب الفلسطيني بالتركيز على الثقافة والتعليم والمشاريع الإغاثية والتنموية. وأنفقت الموازنات التالية:

جدول 8: موازنة مؤسسة التعاون البرامجية للأعوام 2015 – 2028 [14]

للمسرح إلى وسيط بين الفنان والجهات المانحة. وتصبح خيارات ممارسي المسرح إما الخضوع لشروط المانحين والالتزام بتوجهاتهم واجنداتهم الخاصة ونبذ (ما يسمونه بالإرهاب) أو رفض تلك الاشتراطات والاملاءات والمنح والالتزام بالأهداف الوطنية والحقوق الوطنية.

يحاول أحياناً بعض المثقفين والمسرحيين الحديث بلغتين، لغة يريدها الممول الغربي المؤمن بحل النزاعات من خلال التنمية أي الذي يوظف المال لحل الصراع السياسي، ويستخدم اللغة الثانية بعيداً عن الممول مؤكداً على أن التحرر من الاحتلال طريقه المقاومة بكل أشكالها. اللغة الأولى تركّز على أن الصراع يكمن في محاربة الجهل والتخلف الاجتماعي أو عدم المساواة في الحقوق الإنسانية بيننا وبين العدو، واللغة الثانية تؤكد بأن التحرر من ظلم الاحتلال هو الخطوة الأولى لإنجاز الخطوات اللاحقة تحرير المجتمع من التخلف والجهل. وربما تنجح لعبة اللغتين أحياناً لكنها لا تنجح أبداً مع الممول الذي جاء لتنفيذ خطط واستراتيجيات حكومته.

في كثير من المواقف، قام الممول الأجنبي بسحب التمويل من مؤسسة أو جمعية فلسطينية لأنها لم تلتزم بالشروط (مثلاً) فقد سحبت حكومتا النرويج والدنمارك تمويلها من مركز ثقافي برقة (قضاء نابلس) لأن المركز سُمى باسم دلال المغربي. وفي حادثة أخرى تم تهديد فرقة مسرحية بعدم استكمال التمويل المخصص لها لأنها وضعت نعي على صفحتها الإلكترونية لشاب من الحي قتل برصاص جنود الاحتلال. حتى المؤسسات الرسمية والوزارات يتمّ معاقبتها مالياً وابتزازها عندما ترفض أو تتلكأ في تنفيذ ما طلبته منها الحكومة الممولة للمشروع أو من البنك الدولي مثل مشروع تعديل المنهاج الفلسطيني للمدارس.

إن عدم التزام الجمعيات والفرق المسرحية باشتراطات الممولين الأجانب وأهمها التوقيع على وثيقة نبذ الإرهاب يحرمها من التمويل ويخنق نشاطاتها، فحرية التعبير كما يقول المانحين التنمويين ليست مجانية.

إنفاق القطاع الخاص على الثقافة

يعتبر الإنفاق على الثقافة والفنون من قبل القطاع الخاص محدود جداً، فتحت شعار المسؤولية المجتمعية تقوم مجموعة من الشركات وبعض البنوك بدعم العديد من الفعاليات الثقافية الجماهيرية، وأبرز هذه الجهات الداعمة مجموعة الاتصالات الفلسطينية، وبنك فلسطين.

إنفاق القطاع المدني على الثقافة

هناك مؤسستان فلسطينية، استثمرت رأس المال الفلسطيني من الأفراد والمؤسسات لتقديم خدمات في مجال الثقافة ومجالات أخرى كالعلوم والتعليم وغيرها وقد تطور دور هذه

بعيداً عن السياسة، فأموال التنمية كما يتصورها البنك الدولي تعمل ك (آلة مناهضة للسياسة) وتدفع بالحل المدني للقضايا الخلافية والصعبة وتستبعد الحل الوطني والسياسي. وهي تسعى لمعالجة النتائج بدلاً من معالجة أصول وأسباب المشكلة، ([10]فمن خلال التركيز على العوامل الخارجية للصراع يتم تجاهل المحددات الهيكلية للتراجع التنموي، وهي مصادرة الموارد الفلسطينية الحيوية والاندماج التدريجي للاقتصاد الفلسطيني في السوق الاسرائيلية والقيود المفروضة على تطوير المؤسسات الوطنية الفلسطينية ما يؤدي إلى ترسيخ الواقع الاستيطاني الاستعماري بشكل كبير). ([11] وبذلك يصبح التخلف خطأ من المقهورين أنفسهم وليس وضعاً تفتضيه في المقام الأول هياكل السلطة القائمة والسائدة)، وعلى المقهورين أن يرتقوا إلى المستوى المحلي والفردي بدلاً من الوطني والمجتمعي مسرحاً للتمكين والحكم الرشيد وبناء السلام وبناء الدولة ما يُضفي شرعية على التدخلات الانمائية الدولية وعلى حكومة السلطة الفلسطينية والمنظمات غير الحكومية أن تعمل من أجل حقوق الإنسان.

في ظل هذا المناخ أُتيحت الفرصة لوسطاء التنمية الصعود والتأثير المباشر على المشهد الفلسطيني العام، ومن ضمنها المشهد الثقافي، حيث جرى تحول الكثير من المنظمات الشعبية ذات الميول الايدولوجية القوية الواضحة إلى كيانات مهنية لها صلات متينة بالمجتمع الدولي أو بالسلطة الفلسطينية، حتى في أعتى موجات انتهاك حقوق الإنسان والتي في الظاهر تبدو غير سياسية، لكن في الواقع هي سياسية للغاية. ([12]إن نزع الطابع السياسي عن المنظمات غير الحكومية من خلال رأس المال يتدخل في حركات الشعوب التي تعتمد تقليدياً على ذاتها يحول المقاومة إلى وظيفة مهذبة وبرواتب مجزية).

يدرك الجميع حقيقة تزييف الواقع على الأرض وتحويل الفلسطينيين إلى متفرجين على مأساتهم المستمرة، وتحويل قضايا حقوق الإنسان إلى واجهة تمثيلية، لكنهم يستمرون في التظاهر والتمثيل يضاعف من المأساة ويحول قضية حل الصراع من خلال التنمية إلى مهزلة مؤلمة. فالفلسطينيون باتوا ينظرون إلى السلطة الفلسطينية بأنها عالقة في شباك الاحتلال ومن رعوا اتفاقات أوسلو بل إن البعض يعتبر السلطة متواطئة مع الاحتلال وأن المنظمات غير الحكومية جهات فاعلة تعتمد على التدفق المستمر للأموال، وأن مجتمع المانحين الدوليين على أنه عاجز عن وقف الفظائع الإسرائيلية، ومعارض للحريات الديمقراطية الحقيقية وممارستهم للدفاع عن حقوق الإنسان هي مجرد آليات تأديبية تعمل على تطبيع الفلسطينيين وتحل محل السياسات المناهضة للاستعمار، وبالتالي يصبح المجتمع الفلسطيني الذي لا يؤمن بتلك الشعارات والواجهات أمام خيارين، إما العودة لمناهضة الاستعمار والاحتلال أو قبول الصمت. وهنا تصبح مسؤولية المسرحيين الذي ينتقدون تحوّل الثقافة إلى منظمة غير حكومية، وتحول وزارة الثقافة من فاعل وموجه وحامي للهوية الوطنية وداعم وراعي

متى بدأ تمويل المسرح في فلسطين

صحيح أن الجهات المانحة الأجنبية كانت تضخ الكثير من الأموال على المسرح والثقافة بعد التوقيع على اتفاقات أوسلو، إلا أن جهات أخرى كانت تدعم المسرح في أواسط السبعينات من القرن الماضي. في مطلع السبعينات وكرد فعل على هزيمة العام 1967 ظهرت العديد من الفرق المسرحية بجهود مسرحيين هواة مثل (بلالين، ودبابيس، وصندوق العجب) إلا أن هذه الفرق لم تستمر لأسباب مختلفة أهمها، طبيعة مسرح الهواة وغياب التمويل. وفي العام 1977 أسس فرانسوا أبو سالم مسرح الحكواتي بعد أن حلّ فرقة بلالين، ومع تأسيس مسرح الحكواتي في المكان الذي كانت تقام فيه سينما النزهة المهجورة تمأسس في القدس أول مسرح فلسطيني وتم دعمه وتمويله من مؤسسة (فورد) بمبلغ (416,000) دولار، وأصبح هناك مسرح محترف ينفق موازنة سنوية تشغيلية يدفع منها أجرة المسرح ورواتب لعشرة موظفين، ويقوم بجولات لعروضه المسرحية في أوروبا وفي مناطق مختلفة في القدس ومناطق 1948. وفي العام 1992 تأسس مسرح عشتار وحصل من مؤسسة فورد على دعم مالي لبرنامج تعليمي مسرحي. وبعد توقيع اتفاقات أوسلو ظهرت العديد من الفرق المسرحية في مدن الضفة الغربية. في رام الله، مسرح عشتار، ومسرح القصبة 1995. وفي بيت لحم، مسرح الرواد في مخيم عايدة 1998، ومسرح الحارة في بيت جالا، والمسرح الشعبي في رام الله 2005، ومسرح الحرية في جنين 2006، ومسرح نعم في الخليل 2008.

وقد جرى داخل هذه الفرق المسرحية ومجموعات أخرى تحول كبير، فبدل اعتمادها على التمويل الذاتي والتمويل المحلي المحدود والمتقطع، استطاع عدد من هذه الفرق المسرحية الحصول على المساعدات والدعم المنتظم وباتت أقرب للاحتراف منها للهواية، من جهة استئجار مسارح (مراكز وقاعات ومكاتب) وتوظيف موظفين برواتب أو مكافآت وأصبح لديها برامج واستعانت بخبرات مسرحية متخصصة ونظمت برامج تدريبية.

إلّا أن الفروق في عمل هذه الفرق، إنتاجاتها وفلسفتها يحتاج إلى دراسة خاصّة، ويمكن رصدها من ناحية (الكم) بعدد الانتاجات وعدد العروض والنشاطات المسرحية الأخرى، وأيضاً بعدد الجمهور الذي يشاهد عروض كل فرقة، والمبالغ التي تنفق على الإنتاج ورواتب الموظفين والموازنة السنوية لكل فرقة، وحجم الدعم الذي تحصل عليه ومن هي الجهات الداعمة، ومدة الدعم. ورصده أيضاً من ناحية (التأثير) نوع المسرحيات ومواضيعها، نوع الجمهور وتوزعه جغرافيا، المستفيدين من برامج التدريب، المشاركة في الندوات والمهرجانات... الخ.

كثيراً ما تشتكي الفرق المسرحية من أموال التنمية التي تقيدهم في طرح قضايا معينة بهدف (التغيير الاجتماعي أو التمكين أو الحكم الرشيد) وما يصاحب ذلك من توجيه عملهم

على الرغم من أن المساعدات الأجنبية للمسرح في فلسطين، مكنت العديد من الفرق المسرحية والمؤسسات الثقافية من الاستمرار في عملها وتطوير أنشطتها، إلّا أن هذا التمويل كان مقيداً بشروط الممول الساعي لتحقيق أهدافه الاستراتيجية في المنطقة، وتوظيف هذا المال لحل الصراع السياسي عبر برامج بناء السلام، أو حسب مصطلحات البنك الدولي (حل النزاعات من خلال التنمية). لقد عزّزت هذه المساعدات المالية تبعية هيكلية قوضت الفاعلية الفلسطينية المقاومة للاحتلال والمناهضة للاستعمار. وبات المسرح وباقي الفنون التي استظلت بمظلة برامج التنمية الغربية في أعقاب أوسلو وتحول الفرق والمؤسسات الثقافية كمنظمات غير حكومية، حيث عرّضت هدف التحرر الوطني للخطر بدلاً من أن تعززه.

وبدل أن يرى الجميع بالعين الواسعة أن الاحتلال وايدولوجيته العنصرية، واستمرار إحتلاله واضطهاده لشعب آخر هو سبب كل المصائب وصانعها، صُور المجتمع المحافظ المتخلف على أنه سبب المشاكل لأنه بحاجة إلى تثقيف وتوعية بحقوق الإنسان وحقوق المرأة والتخلص من العنف وقبول الآخر، وحل النزاعات من خلال التنمية لا المقاومة.

طوال العقود الثلاثة الماضية، ظلّت أموال الدعم مرتبطة بالرؤية السياسية الأمريكية والغربية، حيث كانت تندرج دوماً في إطار ما يسمى (بالوقاية من الصراع من خلال تحسين ظروف المعيشة) تحسين ظروف المعيشة وتشجيع من الحكومة الفلسطينية دفع أعداد كبيرة من الفلسطينيين للغرق بالقروض والديون لشراء شقق فاخرة وسيارات فارهة، لأن أوهام السلام والاستقرار شتتت النظر عما يجري على الأرض، حتى في حقل المسرح أنتجت أكثر من مسرحية تروج للسلام والتعايش ونبذ العنف والانتقام، والتسامح مع العملاء، باعتبار أن المصالحة الكبرى حدثت وتقرير المصير والاستقلال قادم لا محالة، وكانت هذه المسرحيات تحظى بالدعم أكثر من غيرها.

لم تكن جهات التمويل الأجنبي مجموعة متجانسة، فهي مختلفة في أهدافها ومرجعياتها ومراقبتها، فالمؤسسات التمويلية التابعة للحكومات الأوروبية تنفذ سياسات دولها، سواء بحجم أو نوع التمويل المخصص لفلسطين، ولكل قطاع، منها من يعمل بشكل مباشر مع الحكومة أو مع المنظمات الأهلية الدولية أو منظمات الأمم المتحدة، أو مع منظمات أهلية فلسطينية بشكل مباشر. أما العاملون في المؤسسات الثقافية والمسرحية من إداريين وماليين فهم على دراية واسعة باختلاف كل جهة داعمة عن الأخرى وشروطها والبرامج التي تدعمها، وحدود المنح التي ستنفق على الثقافة (هم خبراء في لغة التنمية وطرق تجنيد الأموال).

وعدا مدينة رام الله التي تضع برامج وموازنات وتنظيم فعاليات ومهرجانات وتدعم مبادرات ونشاطات الفرق والمراكز الثقافية في المدينة، فإننا نجد في المدن الأخرى أنشطة متقطعة ومحدودة الأثر، وفي بعض الأحيان تتولى رئاسة الوزراء او وزارة المالية دعم بعض المشاريع أو البنى التحتية والمنشآت التي تستفيد منها الثقافة في البلديات. كما ان النشاطات تتركز في الوسط، إضافة إلى القدس، وتضعف كلما ذهبنا إلى الأطراف في القرى ومناطق الأغوار والبادية.

والذي يحقق التوازن في الحياة الثقافية هو المؤسسات الثقافية والمنظمات غير الحكومية بأنشطتها المختلفة وانتشارها جغرافياً وتقديم مختلف الفنون وطبعاً بالاعتماد على الدعم المالي والأجنبي.

القوانين والتشريعات الخاصة بالثقافة

بسبب تعطل عمل المجلس التشريعيّ لسنوات طويلة، فقد لجأت الحكومة إلى إصدار بعض القوانين المؤقتة بمرسوم رغم تكدس مسودات مشاريع قوانين منذ 1995 إلا أنها لم تقرّ لأسباب مختلفة، وأبرز القوانين التي اقرت بقانون وتخص الثقافة ما يلي:

1. قرار رقم (166) لسنة 1996: بشأن تأسيس المكتبة الوطنية.
2. قرار مجلس الوزراء رقم (367) لسنة 2005 بإنشاء صندوق الثقافي بدعم من الحكومة الترويجية.
3. قانون الجمعيات الخيرية والهيئات الأهلية رقم (1) للعام 2000 وتعديل مرجعية الإشراف على القانون 2003.
4. قانون جوائز دولة فلسطين في الأدب والفنون والعلوم الإنسانية الذي أقره مجلس الوزراء العام 2010.

وهناك العديد من القوانين المقدمة لمجلس الوزراء ولم يصادق عليها ولم تقرّ حتى الآن.

في العام 2019، نجحت الحملة التي قادتها شبكة الفنون الأدائية الفلسطينية بالتعاون مع وزارة الثقافة بإلغاء ضريبة القيمة المضافة التي تبلغ 16% من أي عقد عمل يحصل عليه الفنان على منحة عمل من الحكومة، أما ضريبة الدخل 10% فظلت سارية على جميع الفنانين.

والمؤكد أن تنظيم انتخابات تشريعية وتشكيل مجلس نيابي (تشريعي) سيترتب عليه إقرار عشرات القوانين التي تحمي الثقافة وتحمي الفنانين وتنهض بالحياة الثقافية، كذلك تشكيل نقابة فنية وروابط لكل قطاع ثقافي سينظم المهن الفنية ويحد من المشكلات التي تعترض عمل الفنانين.

مشكلة التمويل الأجنبي والمسرح

الإبادة 2024 – 2026.

كما أن الأنشطة الثقافية المنعقدة في المراكز الثقافية في الضفة الغربية خلال العام 2025 بالمقارنة مع العام 2024 انخفضت من 5,788 نشاطا إلى 4,279 نشاطا.

جدول 5: توزيع المسارح العاملة في الضفة الغربية وقطاع غزة [8]

المنطقة	2021	2022	2023	2024	2025
الضفة الغربية	14	14	14	15	15
قطاع غزة	3	3	3	-	-

عرضت 306 مسرحية في الضفة الغربية عام 2025 منها 204 مسرحية للأطفال، 45 مسرحية للكبار، و57 مسرحية عرضت للأطفال والكبار معاً، وبلغ عدد المشاهدين 33 ألف مشاهد ومشاهدة.

جدول 6: توزيع المسرحيات المعروضة في المسارح في الضفة الغربية وقطاع غزة [9]

المنطقة	2021	2022	2023	2024	2025
الضفة الغربية	367	346	342	159	306
قطاع غزة	3	2	5	-	-

قامت وزارة الثقافة خلال نفس الفترة برعاية وتنظيم 7 مهرجانات للفنون. وقامت بتنفيذ ورعاية 30 مبادرة ثقافية في قطاع غزة قبل الاجتياح الاسرائيلي للقطاع، ودعمت من خلال الصندوق الثقافي 22 مشروعاً ثقافياً بقيمة 107 آلاف دولار، ووقعت مذكرة تفاهم مع وزارة المالية بقيمة 700 ألف يورو لدعم القطاع الثقافي وبتمويل من الاتحاد الأوروبي، استفادت منها 5 مؤسسات ثقافية اختارتها الوزارة.

دور الجهات الحكومية الأخرى في رعاية الثقافة

هناك تقاطعات في العمل الثقافي بين وزارة الثقافة ووزارات أخرى، مثل التعليم، والتعليم العالي، والسياحة والآثار، والشباب والرياضة، ووزارة المرأة، ووزارة الحكم المحلي (المسؤولة عن البلديات). إلّا أن ضعف التنسيق وغياب التكامل بين هذه الأطراف يتسبب باختلاط الخطط والبرامج والأولويات لدى كل وزارة، وبالتالي عدم وجود إطار للسياسة الثقافية على مستوى الحكومة ومع أن معظم البلديات تدرج في خطط دوائرها الثقافية مشاريع وأفكار وموازنات، إلا أن غالبية النشاط الثقافي يتركّز على ثقافة الطفل والمكتبات، وتركّز البلديات بشكل كبير على الخدمات والبنى التحتية لتطوير المدن والبلدات أكثر مما يتم تخصيص موازنات معقولة تحقق برامج ومشاريع ثقافية ضمن رؤية سياسية فاعلة للثقافة.

والثاني يغطي المرحلة من 2021 لغاية 2025، يسلطان الضوء على المشهد الثقافي، عدد المراكز الثقافية، وعدد الأنشطة، والنشاطات المسرحية في الضفة الغربية وقطاع غزة.

ملخص البيـــان الأولـــــ:

جدول 3: عدد المراكز الثقافية العاملة في الضفة الغربية وقطاع غزة [6]

المنطقة	2011	2014	2017	2018
الضفة الغربية	531	583	545	528
غزة	66	83	80	69
	597	**666**	**625**	**597**

قدمت هذه المراكز سنوياً ما بين 9 آلاف إلى 9,500 نشاط ثقافي، منها 1,300 عرض فني إلى 1,650 عرضاً فنياً مختلفاً (مسرح، موسيقى، رقص) من ضمنها العروض المسرحية.

وتشكل المسارح العاملة في فلسطين 16 مسرحاً منها 13 مسرحاً في الضفة الغربية وثلاثة مسارح في قطاع غزة، قدمت هذه المسارح في العام 2018 (347) عرضاً مسرحياً منها (91) عرضاً في غزة. و41% من العروض موجهة للكبار، وباقي العروض للأطفال، أما جمهور الحضور فكان عددهم حوالي 85 ألف مشاهد.

أما في القدس، فقد بلغ عدد المراكز الثقافية العاملة 51 مركزاً خلال العام 2018 منهم مسرحان عاملان. قدمت مراكز القدس في ذات العام 68 عرضاً فنياً نصفها تقريباً عروض مسرحية. وبلغت قيمة الإنفاق على دعم المسارح بما فيها الإنتاج المسرحي حوالي (68,484) دولار من موازنة وزارة الثقافة وصندوق التنمية الثقافية.

كما ساهمت الوزارة بدعم إقامة مهرجانات فنية وتراثية في العام 2018 بمبلغ (37,142) دولارا ودعم مشاريع مسرحية من الصندوق الثقافي بمبلغ 67 ألف دولار.

ملخص البيـــان الـــثـــاني

جدول 4: عدد المراكز الثقافية العاملة وتوزيعها في الضفة الغربية وقطاع غزة [7]

المنطقة	2021	2022	2023	2024	2025
الضفة الغربية	505	508	510	492	489
قطاع غزة	72	76	112	-	-

ويلاحظ خلال هذه الفترة انخفاض في عدد المراكز الثقافية العاملة في الضفة الغربية بين عامي 2024 – 2025، وعدم ايراد معلومات عن المراكز الثقافية في قطاع غزة ابان حرب

للإحصاء الفلسطيني، علماً بأن البيانات الخاصة في السنوات 2016 – 2019 غير متوفرة بسبب حالة الطوارئ في تلك الفترة[5].

جدول 2: بيان الموازنات المالية المخصصة لوزارة الثقافة كما نشرتها وزارة الثقافة والجهاز المركزي للإحصاء الفلسطيني

السنة	إدارية وتشغيلية	رأسمالية	تطويرية	النشاطات والبرامج	مساهمات اجتماعية
2008	11,957,000	500,000		5.117,000	
2009	12,900,000	850,000	7,586,000	4,990,000	
2010	2,123,000	211,000	5,869,000		
2011	1,624,000	457,000			
2012	6,607,000	350,000			
2013	5,773,000	250,000			
2014	6,280,000	250,000			
2015	7,460,000	350,000			
2016					
2017			1,639,000		
2018			6,024,000		
2019	لم يصدر قانون موازنة مستقل خاص بالعام 2019 وتم الاعتماد على موازنة العام 2018 كمرجع للإنفاق				
2020	18,404,000	100,000	12,600,000		
2021	18,955,000	103,000	12,948,000		
2022	19,523,000	106,000	13,306,000		
2023					
2024	16,221,925	100,000	5,800,000		1,216,762
2025	18,007,249	80,000	2,500,000		1,456,448
2026	18,697,188	50,000	2,500,000		1,560,000

وفيما يلي ملخص لبيانات صحفية أصدرها الجهاز المركزي للإحصاء الفلسطيني ووزارة الثقافة، بمناسبة يوم الثقافة الفلسطيني، الجدول الأول يغطي المرحلة من 2011 لغاية 2018

لتتمكن من إنجاز برامج ومشاريع كبرى كان المأمول أن تصبح الوزارة مرجعية وحاضنة حقيقية للثقافة ومختلف الفنون، لكن كيف يمكن تحقيق ذلك إذا كانت موازنة وزارة الثقافة الموازنة الأقل في الحكومات الفلسطينية المتعاقبة والتي ظلت ما بين 2 بالألف إلى 3 بالألف من الموازنة العامة. وزاد من أسباب ضعف دور وزارة الثقافة التمويل السخيّ الذي كانت تمنحه الدول الأوروبية الداعمة للمؤسسات الثقافية غير الحكومية، والتي كانت موازنات العديد منها لا تقل عن موازنة الوزارة، كما أن ازدياد عدد المؤسسات الثقافية غير الحكومية من جمعيات مسرحية وموسيقية وفنون بصرية وغيرها شكلت البيئة الرئيسية الفاعلة للنشاط الثقافي في فلسطين، وبقي دور وزارة الثقافة محدوداً ولم تتمكن من مواكبة التطورات والنشاطات والبرامج الثقافية والفنية، مواطن الضعف تلك لا تلغي الإنجازات التي حققتها وزارة الثقافة.

على مستوى البنية التحتية، ساهمت الوزارة في توفير أموال لقصر رام الله الثقافي ومركز خليل السكاكيني الثقافي في رام الله، وجاليري المينا في غزة، كما ساهمت في تأسيس 70 مكتبة أطفال، وتأمين منح دراسية في مجال المسرح، ضمن اتفاقات ثقافة عربية مع الحكومات المصرية والسورية والتونسية. وتقوم الوزارة بتنظيم معرض فلسطين الدولي للكتاب كل سنتين وأنشأت الصندوق الثقافي الفلسطيني عام 2004 بدعم من الحكومة النرويجية. وأخيراً المكتبة الوطنية التي لم يتم تشغيلها حتى الآن رغم أن المبنى تم إنجازه منذ عشر سنوات، أما مهرجان فلسطين الوطني للمسرح الذي جاء دعمه من الهيئة العربية للمسرح، فقد توقف بعد ثلاث دورات بسبب توقف دعم الهيئة العربية للمسرح.

وفي ظل غياب أي دور للمجلس التشريعي الذي لم يعقد منذ عشرين عاماً، يقوم مجلس الوزراء بتقديم الموازنة السنوية للدولة، محدداً النسبة الخاصة لكل وزارة بما فيها وزارة الثقافة، على أن تقرّ تلك الموازنة من قبل الرئيس. واللافت أن رئيس الوزراء يرصد أحياناً مبالغ تفوق موازنة وزارة الثقافة لمشاريع البنية التحتية الثقافية في المحافظات والعديد من البرامج بالتنسيق مع المؤسسات والبلديات دون خطة استراتيجية محددة. ولعدم توفر الاحصاءات الدقيقة والواضحة عن الإنفاق الحكومي على الثقافة في مناطق السلطة الفلسطينية، أو قاعدة بيانات تحدد الأموال المرصودة لدعم تلك المشاريع، فإنه من الصعب الخروج باستنتاجات دقيقة عن الصرف لكل قطاع ثقافي ولكل منطقة جغرافية، ويلاحظ من البيانات المنشورة أنه لم يتمّ تخصيص أي جزء من تلك الموازنات لدعم النشاطات الثقافية في الشتات، أو النشاطات الثقافية الفلسطينية في مناطق 1948.

وهنا بيان بالموازنات المالية المخصصة لوزارة الثقافة، والتي تتغير كل عام، وتتغير المبالغ المخصصة للتطوير وللنشاطات لكل قطاع ثقافي، كما نشرتها وزارة الثقافة والجهاز المركزي

ظل المسرح الفلسطيني لفترة طويلة يعتمد على جهود ومبادرات المسرحيين الأفراد وتضحياتهم، بسبب غياب المؤسسة الخاصة والراعية والممولة، وفي فترة لاحقة في الثمانينات من القرن الماضي قامت منظمة التحرير الفلسطينية بتبني عدد من المشاريع الثقافية فأنتجت وساهمت في دعم عدد من المسرحيات لصالح مسمى (المسرح الوطني الفلسطيني) ودعمت انتاجات سينمائية وفرق فنون شعبية وفرق موسيقية في سوريا (كفرقة العاشقين)، كذلك فعلت فصائل فلسطينية عندما أسست فرق فنون شعبية وفرق مسرحية وأنتجت أفلاما مهمة مثل (عائد إلى حيفا)، و(رجال في الشمس) لغسان كنفاني. رغم هذا الاهتمام التي تصدرته دائرة الثقافة والإعلام في منظمة التحرير، إلا أن حالة عدم الاستقرار في العلاقة بين منظمة التحرير والأنظمة العربية لم يسمح بمأسسة هذه النشاطات وترجمتها لبرامج وبنية تحتية متينة ومستقرة.

أوسلو ودعم السلطة الفلسطينية للثقافة والمسرح

بعد أن وقعت منظمة التحرير الفلسطينية والحكومة الاسرائيلية على وثيقة (تفاهمات أوسلو) برعاية أمريكية العام 1993 (لإنهاء الصراع وإقامة سلام دائم)، لقد أمل جزء كبير من الشعب الفلسطيني إنهاء الصراع وإقامة دولة فلسطينية وتحقيق السلام والاستقرار، وترتب على هذا الاتفاق تعهدات أمريكية وأوروبية بدعم عملية السلام وإنهاء الصراع من خلال التنمية وبذلك تدفقت المساعدات المالية على السلطة الفلسطينية وعلى مؤسسات المجتمع المدني، وتطلع المسرحيون (على اختلاف مواقفهم من ذلك الاتفاق، وعلى اختلاف اتجاهاتهم الفنية) إلى سياسة ثقافية وعهد جديد يساعدهم على تحقيق نهضة مسرحية حقيقية، وإلى التحرر من القيود التي كان الاحتلال يفرضها عليهم. وكان لزاماً على السلطة الفلسطينية الوليدة سدّ الفراغ الإداري الذي أحدثه الاحتلال على مدى عقود، بإنجاز وتطوير البنية التحتية للثقافة، على غرار البنية التحتية التي أقامتها في مجالات الصحة والتعليم والأمن، فالثقافة التي هي نتاج مسيرة طويلة للشعب عبر تاريخه الطويل ستحسّن نوعية الحياة، وتسهم في دعم الرواية الفلسطينية وتعزيز الهوية الوطنية.

ورغم ما أنجزته السلطة الفلسطينية من تطوير ونهضة في عدد من القطاعات، إلا أن قطاع الثقافة ظل في آخر الأولويات في الأجندة الفلسطينية، وكان العمل على بنية تحتية للثقافة والفن، وسد الثغرات التي أحدثها الاحتلال على مدى سنوات طويلة يتطلب جهودا كبيرة، أولها معرفة عميقة بالمشهد الثقافي وحاجات المجتمع، وخلق تنسيق بين وزارة الثقافة والمؤسسات الثقافية التي كانت تعمل لسنوات طويلة في إطار منظمة التحرير وأيضاً التنسيق مع المؤسسات الثقافية والفنية (مؤسسات المجتمع المدني) وقبل ذلك كله زيادة موازنة الوزارة

الثقافية والفنية. إضافة للإجراءات التعسفية في مدينة القدس ومحاولات تعطيل النشاطات الثقافية فيها، ومحاولة تغيير معالمها التاريخية. وتتزايد وتيرة الاستيطان وعربدة المستوطنين لسرقة الأراضي وإرهاب سكان القرى الفلسطينية. كل هذا وغيره، يرسم صورة للمشهد الذي يعمل المسرحيون والمثقفون في إطاره، كل هذا يفسر خصوصية المسرح الفلسطيني، والظروف التي تميزه عن أي مسرح في أي بلد آخر.[4]

تَواجدَ الفلسطينيون بسبب الاحتلال وحالة التجزئة والتشتيت بعد النكبة، في تجمعات سكانية رئيسية خاضعة لأنظمة سياسية واقتصادية واجتماعية وثقافية مختلفة، وبالتالي خضعت هذه التجمعات لبيئات قانونية مختلفة، اسرائيلية احتلالية في (مناطق 1948) ومصرية في قطاع غزة، وأردنية في الضفة الغربية. كذلك في مخيمات اللجوء في لبنان وسوريا والأردن، والتجمعات الأخرى في العراق ومصر وفي المهجر حيث خضع المسرح وخضعت الثقافة لبيئات مختلفة، استفادت منها في جانب وأفادتها في جوانب أخرى، وشكّلت تحديا ثقافيا وفنيا وسياسيّا في الوقت نفسه بسبب طبيعة المرجعيات.

التباين في اشكال الانتاج المسرحي

تباينت الحالة المسرحية والانتاجات المسرحية للفنانين الفلسطينيين وتعددت أشكالها تبعاً لتباين الواقع والقضايا، المتأثرة بالبيئة السياسية والاجتماعية والثقافية والاقتصادية في كل منطقة، وفي كل تجمع. لكنها كانت تلتقي جميعاً عند المحطات الكبرى في تاريخ شعبها ومفردات المأساة الواحدة (ذكرى النكبة، وحرب 1967، وحصار بيروت 1982، والانتفاضة 1987 وحرب الإبادة على غزة أكتوبر 2023) كما تأثرت الذائقة الفنية للجمهور الفلسطيني في الثقافة المهيمنة في بلد سكناه ونمط الحياة هناك. (حالة التشتت هذه وغياب المركز الواحد الجامع السياديّ أدى لضعف البنية التحتية للثقافة وضعف الصناعات الثقافية وتشتت جهود الفنانين والمثقفين)، وبالتالي عدم القدرة على توليد نسيج ثقافي يُغنى ويَغتني من تعدد ساحات النشاط الثقافيّ والنشاط المسرحيّ، وأيضاً استمرار التعددية في التشريعات أربكت التنمية الثقافية وحدَّت من تعميق روافد الهوية الوطنية واتساع النشاط الثقافي بأبعاده المتعددة، المستنيرة والجمالية والانسانية والمنفتحة على العالم. لقد أضعف غياب المركز الواحد الجامع، البنية التحتية للثقافة، فإن أكثر من 90% من العروض المسرحية الفلسطينية في الضفة الغربية وقطاع غزة كانت تُقدّم في قاعات تفتقر لأبسط التجهيزات المسرحية من تقنيات وأدوات فنية، والموارد البشرية المسرحية المتخصصة كانت نادرة في معظم العناصر (كتابة النصوص، الإخراج، النقد، الديكور، والسينوغرافيا).

جدول 1: الأضرار التي لحقت بالفنانين والمثقفين والإعلاميين والمرافق التراثية بعد السابع من أكتوبر كما نشرتها وزارة الثقافة

الموضوع	المؤشر	الواقع قبل الحرب	الخسائر خلال الحرب
العاملين في القطاع الثقافي	عدد الكتّاب المسجلين في اتحاد الكتاب	200	استشهاد 20 كاتباً والباقي نزحوا خارج القطاع
	عدد المسجلين في اتحاد الفنانين التشكيليين	185	استشهاد 30 فناناً والباقي نزحوا خارج القطاع
	عدد الموسيقيين المسجلين	107	استشهاد 20 موسيقيا
	عدد العاملين في الفنون المسرحية والأدائية والسينمائيين	463	استشهاد 58 فنانا والباقي نزحوا خارج القطاع
	عدد العاملين في الإعلام المنتسبين إلى نقابة الصحفيين الفلسطينيين في قطاع غزة	1,200	استشهاد 210 منهم 181 صحفيا و29 صحفية
المرافق الثقافية	عدد الجمعيات والمراكز الثقافية المسجلة لدى وزارة الثقافة	25	جميعها تعرضت لضرر كلي أو جزئي
	عدد الجمعيات والمراكز الثقافية غير المسجلة لدى وزارة الثقافة	80	30 مؤسسة تم تدميرها بشكل كامل
	عدد المكتبات العامة التابعة لمؤسسات	87	جميعها تعرضت لتدمير بشكل كامل أو جزئي
	عدد المتاحف التراثية	12	تدمير 12 متحفا تراثيا
	عدد دور النشر والمطابع	15	تدمير 8 دور نشر ومطابع
	عدد المواقع الأثرية والتراثية	325	تدمير 200 موقع أثري وتراثي
	عدد الأثواب القديمة وقطع التطريز من مقتنيات المتاحف	3,500 ثوب وقطعة	تدمير 2,100 ثوب وقطعة

ولم يتوقف هذا الدمار وهذا الموت حتى الآن في قطاع غزة، أما في الضفة الغربية التي باشر فيها الاحتلال خطط العدوان والتهجير نفسها، فلا زال يفرض قيوداً معقدة تعيق التبادل الثقافي وحرية حركة الفنانين والمنتجات الثقافية في الضفة الغربية بما فيها القدس وفلسطين 1948 لا زال يدفع بالفنانين والأدباء للرحيل بعيداً عن وطنهم، أو يزجّ بهم في السجون، أو يمنعهم من السفر لتعطيل مشاركتهم في الفعاليات الفنية والمهرجانات الدولية لتمثيل فلسطين. كما يمنع أحرار العالم من الدخول إلى فلسطين للمشاركة في الفعاليات

لأي فرقة مسرحية باستخدامها، لذلك فهي فضاءات غير مفعلة ولا تخدم المسرح باستثناء ثلاث إلى أربعة مسارح يمكن استخدامها بتكلفة محدودة. واقع الحال في فلسطين يشير إلى أن البنية التحتية للمسرح ضعيفة جداً والخطة الشاملة للنهوض بالمسرح، والتي لا ينهض المسرح في أي بلد دونها ودون الدعم الحكومي في مراحل التأسيس لا زال غائباً.

يحتاج المسرح في فلسطين لتحقيق اكتمال الفعل المسرحي، وبناء حياة مسرحية، إلى كثير من الجهود، والتنسيق بين الجهات المسؤولة والفاعلة والمعنية بالمسرح والثقافة، والمسرحيين أنفسهم.

هويـــة المســـرح الفلسطيني

أزمة الهوية الثقافية وأزمة المسرح الفلسطيني، هي بالأساس[1] أزمة البحث عن شروط تحقق هذه الهوية، أي نقلها من التبعثر إلى التوحّد؛ فمنذ عقود وحقول الثقافة الفلسطينية تتعرض للانكشاف، بخلاف الحقول التي تعتمد على الإبداع الفردي (الشعر، والرواية، والقصة، والفن التشكيلي) بحكم الاحتلال وبحكم النكبات والمذابح والحروب العدوانية والتهجير، والاجراءات التعسفية لدولة الاحتلال، والتي تعمل على تقويض حلم الفلسطينيين بالاستقلال والعودة وإقامة دولتهم الديمقراطية، كون الثقافة تلعب دوراً هاماً في تحديد الهوية الوطنية للشعب الفلسطيني وما يطمح لتحقيقه. ولن[2] ترتقي هذه الثقافة إلى المقام الذي يساوي أحلامها دون الانفتاح على الثقافات التحررية في العالم ودون تعزيز الترابط بالثقافة العربية، وقبل ذلك التحرر من نير الاحتلال الذي يتحكم بموارد الشعب الفلسطينيّ، ويحرمه من حقوقه الوطنية والانسانية والمدنية، وحقه بالعودة وتقرير المصير.

يكافح الفلسطينيون الذين يؤمنون بالسلام، وبالمساواة بين البشر وبالقيم الإنسانية، ليكونوا أسياداً على ذواتهم ومصيرهم ومستقبلهم منذ مائة عام، حيث ينظر الاحتلال الإحلالي العنصري إلى نفسه باعتباره شعبا فوق البشر، فهو لا يؤمن بالمساواة، وينظر إلى غيره (الأغيار) الفلسطينيين والعرب، على أنهم حيوانات وحشرات لا يرتقون إلى مستوى البشر، وينبغي إبادتهم وتهجيرهم والاستيلاء على كل مقدراتهم، وما جرى من إبادة جماعية ممنهجة في السنوات الثلاث الأخيرة في قطاع غزة يؤكد ذلك، فعدا عن قتل أكثر من 74 ألف مواطن وإصابة أكثر من 175 ألف مواطن آخر وتدمير عشرات آلاف المنازل والمنشآت، ألحقت آلة الدمار الصهيونية الأضرار التالية بحق الفنانين والمثقفين والإعلاميين والمرافق الثقافية والتراثية والمتاحف، كما نشرتها وزارة الثقافة الفلسطينية في خطتها الاستراتيجية 2024–2027:[3]

وكان من اللافت أن المؤسسات الحكومية المعنية بالثقافة، وزارة التربية والتعليم ووزارة السياحة ووزارة الحكم المحلي، ووزارة الشباب والرياضة لم يكن بينها تنسيق كامل وخطط مشتركة للفعل الثقافي، أما البلديات التي كانت تحت إشراف وزارة الحكم المحلي فقد ركزت في خططها بشكل أساسي على المكتبات والأطفال وبعض المهرجانات المحلية والتراثية، كما لم تتضمن تلك الخطط برامج أو مشاريع للفنون باستثناء بلدية رام الله التي تنظم عدداً كبيراً من النشاطات الثقافية والبرامج وتدير المسرح البلدي وقصر رام الله الثقافي.

القطاع الخاص الفلسطيني الذي يعتبر رافداً مهماً في دعم الثقافة ويلقى تسهيلات من الحكومة مثل الخصم الضريبي في حال تقديم الدعم للثقافة والفنون، يبقى قطاعاً محدود التأثير كون الدعم الذي يقدمه تحت عنوان (المسؤولية المجتمعية) دعم محدود ويركز على الطابع الجماهري. أبرز هذه الجهات (مجموعة الاتصالات الفلسطينية) و(بنك فلسطين).

ولتحقيق أهداف وزارة الثقافة وتطوير العمل الثقافي، وافقت الحكومة النرويجية على وضع الأموال التي تقدمها للثقافة في فلسطين في الصندوق الثقافي الفلسطيني بعد الاتفاق على الأهداف والغايات والأولويات التي حددتها وزارة الثقافة في العام 2004. هذا الدعم الذي تقدمه وزارة الثقافة ويقدمه صندوق الثقافة، يعتبر المصدر الوحيد للتمويل العمومي للمسرح ويعود القرار فيه لوزير الثقافة استناداً للترشيحات المقدمة من لجنة الإشراف على الصندوق، حيث يتم في كل دورة تحديد القطاعات الثقافية المستهدفة والمنطقة الجغرافية. وتخضع الفرق المسرحية المتقدمة بطلبات التمويل لمشاريعها للشروط ذاتها، ومعظم الطلبات تقدم باسم الفرقة أو المخرج. كما أن سقف تلك المنح المحدود بالكاد يكفي لإنتاج العمل ومكافآت لفريق المسرحية من ممثلين وتقنيين.

هذا التمويل سواء من وزارة الثقافة أو من الصندوق لا يسمح بتطوير المهن الدرامية وبتطوير خبرات وقدرات أصحاب تلك المهن، والتي يحتاج للتطوير لمشاريع مستدامة لفرق وموازنات مستقرة ومستمرة ولانتاج متواصل وعروض دائمة ولمختبرات واكاديميات متخصصة في تعليم الموهوبين فنون المسرح.

وكون الدعم الذي يحصل عليه المسرحيون والفرق المسرحية محدود ومتباعد، فغالباً ما ينفق على إنتاج العمل المسرحي، أو يكون مخصص لجولة عروض في المحافظات، وبما أن جمهور المسرح في فلسطين قليل وغير معتاد على ارتياد المسرح ودفع ثمن بطاقة، وينحسر في نخبة من الفنانين والمثقفين فالمردود يبقى محدود وغير قادر على الانفاق على العروض واستمرارها.

وإذا علمنا بأن عدد المسارح المجهزة والتي ينطبق عليها مسمى مسرح محدودة جداً وهي غير تابعة لمؤسسات حكومية أو لوزارة الثقافة، فإن أجور استخدامها المرتفعة جداً لا تسمح

القابضون على الجمر: تمويل المسرح في فلسطين

فتحي عبد الرحمان — فلسطين

تمهيد

ولد المسرح الفلسطيني منذ عقود على أيدي فنانين موهوبين كهواة دون أي دعم من مؤسسات حكومية أو مؤسسات خاصة، دون مسارح مجهزة وموازنات ومقرات، كان معظم التمويل ذاتي من الفنانين أنفسهم، لذلك سرعان ما كانت تنشأ الفرق والمجموعات المسرحية وتنحل. المسرحيون يعتبرون أن أول مأسسة للمسرح في فلسطين المحتلة كانت بقيادة فرانسوا أبو سالم في القدس، وبتمويل سخي من (فورد فاونديشن) التي وفرت أجرة المسرح (سينما النزهة سابقاً) ووفرت رواتب لعشرة ممثلين ونفقات إنتاج وجولات عروض في أوروبا.

وبعد التوقيع على اتفاقات أوسلو وإنشاء السلطة الفلسطينية، وتدفق الأموال الأمريكية والأوروبية لدعم عملية السلام والتنمية الاقتصادية في مناطق السلطة الفلسطينية، قامت وزارة الثقافة برعاية أنشطة ثقافية وفنية، وتقديم دعم للفرق المسرحية بشكل محدود، في الوقت الذي كانت فيه مؤسسات المجتمع المدني والجمعيات الثقافية والفرق المسرحية (سواء التي تأسست قبل مشروع أوسلو أو بعد ذلك) تلقت دعم موازي لنشاطاتها من جهات مانحة، فكانت منافس قوي لوزارة الثقافة التي كان الفنانون والمثقفون يعولون عليها كثيراً وينتظرون حلاً للمشكلات العالقة منذ حرب العام 1976. إلّا أن عدم تمكين الوزارة مالياً من قبل الحكومات الفلسطينية المتعاقبة، وغياب سياسة ثقافية شاملة لدى الحكومة أضعف من دور الوزارة وجعل خططها الاستراتيجية محدودة التأثير على الأرض لعدم توفر الأموال التي تمكنها من تنفيذ مشاريع البنى التحتية للثقافة والبرامج والمشاريع. في الوقت الذي كانت تنفذ فيه مشاريع ثقافية من الخزينة العامة من وزارة المالية مثل: المكتبة الوطنية، معرض الكتاب، جوائز فلسطين، قصر رام الله الثقافي، القدس عاصمة الثقافة العربية، المسرح الوطني في القدس... الخ لم تكن هناك خطة شاملة للمسرح



فتحي عبد الرحمان — فلسطين

الملخصات:

تنطلق الورقة في معالجة مسألة تمويل الإنتاج المسرحي في فلسطين المحتلّة من العمل على رسم هوية المسرح الفلسطيني، من ناحية، وبيان بعض من سمات التباين في اشكال الانتاج المسرحي فيه، من ناحية أخرى. وعلى أساس ذلك تستعرض المسارات التي عرفتها منظومة الإنتاج، منذ اتفاقيّة أوسلو ونشأة السلطة الفلسطينية، سواء من خلال التشريعات التي قامت في إطار عملها أو على صعيد أشكال دعمها للثقافة؛ وتعرّف، كذلك، بأشكال الإنفاق على الثقافة من قِبَل القطاعين الخاص والمدني. وتُبرِز محدوديّة ذلك الإنفاق واسبابه البديهية والخفية. وتطرح الورقة، بناء على ذلك، وهي تعرّف بالجهات الأوروبية والأمريكية التي قدمت الدعم للثقافة في فلسطين أهم المشكلات الكامنة وراءها وتبيّن التحديات التي يتعرض لها قطاع الثقافة، عامة والمسرح والحياة المسرحية خاصة .

Cette étude aborde la question du financement de la production théâtrale en Palestine occupée en s'attachant, d'une part, à définir l'identité du théâtre palestinien et, d'autre part, à mettre en lumière les disparités qui caractérisent ses différentes formes de production. Elle examine l'évolution du système de production depuis les accords d'Oslo et la création de l'Autorité palestinienne, en analysant tant le cadre législatif mis en place que les mécanismes de soutien à la culture. Elle passe également en revue les investissements culturels provenant du secteur privé et de la société civile, tout en soulignant le caractère limité de ces financements, ainsi que les raisons — évidentes ou plus dissimulées — qui expliquent cette situation. Sur cette base, et tout en présentant les entités européennes et américaines ayant apporté leur soutien à la culture en Palestine, le document expose les principaux problèmes sous-jacents et met en lumière les défis auxquels est confronté le secteur culturel en général, ainsi que le théâtre et la vie théâtrale en particulier.

The paper examines the issue of financing theatrical production in the occupied Palestinian territories by first seeking to establish the identity of Palestinian theatre, on the one hand, and highlighting some of the distinctive features and variations in its modes of production, on the other. On this basis, it reviews the trajectories of the production system since the Oslo Accords and the establishment of the Palestinian Authority, focusing both on the legislation introduced within its framework and on the various forms of support it has provided to the cultural sector. It also examines patterns of cultural expenditure by the private and civil society sectors, highlighting the limited scale of such expenditure and its apparent and underlying causes. Furthermore, while identifying the European and American organizations that have provided support for culture in Palestine, the paper explores the key problems associated with their involvement and outlines the challenges facing the cultural sector as a whole, particularly the theatre sector and theatrical life.

القابضون على الجمر: تمويل المسرح في فلسطين

1. عرض مسرحية "مس جوليا"، تأليف: أوجست سترندبرج، رؤية تشكيلية: د. صبحي السيد، دراماتورجيا وإخراج: الباحث، إنتاج قصر التذوق بالهيئة العامة لقصور الثقافة – مايو 2005
2. عرض مسرحية "بيت الدمية"، تأليف: هينرك إبسن، رؤية تشكيلية: د. صبحي السيد، دراماتورجيا وإخراج: الباحث، إنتاج قصر التذوق بالهيئة العامة لقصور الثقافة، مايو 2006.
3. عرض مسرحية "القرد كثيف الشعر"، تأليف: يوجين أونييل ، رؤية تشكيلية: د. صبحي السيد، دراماتورجيا وإخراج: الباحث، إنتاج قصر التذوق بالهيئة العامة لقصور الثقافة، مايو 2009.
4. عرض مسرحية "القصة المزدوجة للدكتور بالمي"، تأليف أنطونيو بويرو باييخو، تصميم المناظر: د. محمود سامي، دراماتورجيا وإخراج: الباحث، إنتاج قصر التذوق بالهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، 2013.
5. – البيانات مستمدة من واقع مقايسات الإنتاج الفعلية لأن جميع العروض من إخراج الباحث

جمال ياقوت — مصر كاتب ومخرج وباحث في مجالات المسرح

نشر 62 كتابا تتنوع بين الدراسات الأكاديمية المتخصصة في المسرح، والنصوص المسرحية الموجهة للأطفال والكبار، بالإضافة لإعادة كتابة مجموعة من النصوص العالمية التي شكلت وجدان المسرح العالمي ، كما كتب ونشر مجموعة من الدراسات والأبحاث والمقالات النقدية المنشورة في الجرائد المتخصصة ونشرات المهرجانات المسرحية.

ثانيًا: المراجع

1. ياقوت، جمال. موسوعة الإنتاج المسرحي: الكتاب الأول – مقدمة في الإنتاج المسرحي. الجيزة: الباسل للنشر والتوزيع، 2021.
2. - موسوعة الإنتاج المسرحي: الكتاب الثاني – تخطيط المشروعات الإنتاجية. الجيزة: الباسل للنشر والتوزيع، 2022.
3. . - موسوعة الإنتاج المسرحي: الكتاب الثالث – نظم الإنتاج المسرحي. الجيزة: الباسل للنشر والتوزيع، 2022.
4. .-موسوعة الإنتاج المسرحي: الكتاب الرابع – إدارة خشبة المسرح وإيقاع العرض. الجيزة: الباسل للنشر والتوزيع، 2023.
5. -موسوعة الإنتاج المسرحي: الكتاب الخامس – المسرح والجمهور: دراسة في آليات بناء جمهور المسرح. الجيزة: الباسل للنشر والتوزيع، 2023.
6. Holden, John. Capturing Cultural Value: How Culture Has Become a Tool of Government Policy. London: Demos, 2004.
7. Kaiser, Michael M. The Art of the Turnaround: Creating and Maintaining Healthy Arts Organizations. Lebanon, NH: Brandeis University Press, 2008.

ثالثًا: الدوريات (المقالات المنشورة)

ياقوت، جمال. «مشاكل مسرح الهيئة العامة لقصور الثقافة: المقال الأول». القومي، النشرة اليومية للمهرجان القومي للمسرح المصري، الدورة السابعة (دورة صلاح عبد الصبور) الأعداد 4-5-6-7-8-9-10-11 ، 13- 20---أغسطس 2014

رابعًا: المصادر الإلكترونية

1. https://www.facebook.com/EgyptianMOC
2. جمال ياقوت: مسرح الدولة يتراجع باستمرار بسبب الإهمال ونقص الموارد، صدى البلد، 14 سبتمبر 2014. htt ps://www.elbalad.news/1147580.
3. روز اليوسف506323/https://www.rosaelyoussef.com.
4. الكردوسي، إلهام. قصور الثقافة تعلن جوائز المهرجان الختامي لفرق الأقاليم المسرحية الـ 47 الوطن، 7 يوليو 2025. https://www.elwatannews.com/news/details/8098946.
5. الهيئة العامة للاستعلامات. الدورة الـ 15 للمهرجان القومي للمسرح. 2022. المركز الإعلامي/الأ https://sis.gov.eg/ar/ /فعاليات/الدورة-الـ-15-للمهرجان-القومي-للمسرح.
6. الهيئة العامة لقصور الثقافة. «طقوس الإشارات والتحولات يناقش حقيقة النفس البشرية». 2022. https://ww w.gocp.gov.eg/articles.aspx?ArticleID=145988.
7. نور، هالة. جمال ياقوت: التطوير المستمر للإدارة الثقافية والمسرحية ضرورة لمواكبة المتغيرات». المصري اليوم، 22 ديسمبر 2025. https://www.almasryalyoum.com/news/details/4157521.

الهوامش

في ضوء ما تناولته الدراسة من مشكلات تتعلق بإنتاج العروض المسرحية وتمويلها واستدامتها في الهيئة العامة لقصور الثقافة، يمكن تقديم مجموعة من التوصيات.

1. إعادة تنظيم الخطة الزمنية للإنتاج المسرحي: من خلال توزيع إنتاج العروض وتقديمها على مدار العام.
2. اعتماد التدريب المستمر جزءًا أساسيًا من منظومة الإنتاج.
3. إعداد كوادر فنية متخصصة في عناصر الصورة والصوت المسرحي.
4. إنشاء منظومة لحفظ عناصر الإنتاج وإعادة استخدامها: من خلال إنشاء أو تخصيص مخازن مناسبة لحفظ الديكورات والملابس والإكسسوارات والمعدات، ووضع آليات لجردها وصيانتها وإتاحتها لإعادة الاستخدام.
5. إعادة تشغيل المسارح المغلقة ورفع كفاءة المسارح القائمة.
6. تحسين الصورة الذهنية لمسرح الهيئة العامة لقصور الثقافة.
7. إعادة تفعيل التجوال المسرحي بوصفه أحد الأنشطة الأساسية للهيئة.
8. وضع آلية مؤسسية لتقييم العروض وتحديد فرص استمرارها
9. وضع استراتيجية مؤسسية لتنمية جمهور المسرح وخلق الاحتياج إليه.

قائمة المصادر والمراجع

أولًا: المصادر

1. «يهودي مالطة». دراماتورجيا وإخراج جمال ياقوت. إنتاج قصر ثقافة الأنفوشي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مايو 2003.
2. «مس جوليا». دراماتورجيا وإخراج جمال ياقوت. إنتاج قصر التذوق، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مايو 2005.
3. «بيت الدمية». دراماتورجيا وإخراج جمال ياقوت. إنتاج قصر التذوق، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مايو 2006.
4. «القرد كثيف الشعر». دراماتورجيا وإخراج جمال ياقوت. إنتاج قصر التذوق، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مايو 2009.
5. «القصة المزدوجة للدكتور بالمي». دراماتورجيا وإخراج جمال ياقوت. إنتاج قصر التذوق، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مايو 2013.
6. «مهاجر بريسبان». دراماتورجيا وإخراج جمال ياقوت. إنتاج قصر التذوق، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مايو 2020.

الفنية للعمل وإمكانات المواقع التي تستقبله، بما يحافظ على جودة المنتج المسرحي، ويضمن وصوله إلى الجمهور في ظروف عرض مناسبة.

4. **غياب سياسات التخزين وإعادة استخدام عناصر الإنتاج**

غياب أماكن التخزين المناسبة وسياسات الصيانة والجرد وإعادة الاستخدام يؤدي في كثير من الأحيان إلى تلف عناصر الإنتاج أو فقدانها بعد انتهاء ليالي العرض. ولا يؤدي نقص التمويل إلى التأثير في جودة الإنتاج وحدها، بل قد يحرم المؤسسة أيضًا من فرص الاستفادة المستقبلية من العناصر التي كان ينبغي أن تبقى ضمن مواردها الفنية.

نتائج البحث

في ضوء التحليل النظري والتطبيقي لمشكلات الإنتاج والتمويل والاستدامة في مسرح الهيئة العامة لقصور الثقافة، وما كشفته دراسة التجارب المسرحية المختارة من علاقات بين حجم الإنفاق وجودة المنتج الفني وعمره التشغيلي، توصل البحث إلى النتائج الآتية:

1. لا تكمن المشكلة الأساسية في محدودية عدد العروض المنتجة، وإنما في ضعف الاستفادة مما يُنتج منها.
2. لا يمثل التمويل الحكومي المخصص لإنتاج العرض بالضرورة تكلفته الفعلية.
3. لا تؤدي زيادة التمويل وتحقيق النجاح الفني بالضرورة إلى إطالة العمر التشغيلي للعرض.
4. يؤثر النظام الإنتاجي والإداري في جودة العرض المسرحي وصورته الذهنية.
5. لا يعني الاستخدام الكامل للموارد تحقيق الاستخدام الأمثل لها.
6. تؤدي الفواصل الزمنية الطويلة بين إنتاج العرض وإعادة تشغيله إلى إهدار جزء من الموارد المستثمرة فيه.
7. لا تقتصر استدامة العرض المسرحي على استمرار تقديمه، وإنما ترتبط باستمرار قدرته على تحقيق أهدافه.
8. تتطلب الاستدامة الانتقال من التخطيط لإنتاج العرض إلى التخطيط لدورة حياته كاملة.
9. لا يؤدي قصر العمر التشغيلي إلى إهدار فرص الاستفادة من المنتج المسرحي وحده، وإنما يسهم في إضعاف فرص تكوين جمهور جديد وتنمية احتياجه إلى المسرح.

باستمرار تقديم العرض للجمهور، واستدامة الأثر الفني والمعرفي، التي قد تتحقق من خلال النقد والتوثيق والدراسة.

والأكثر دلالة أن التمويل الذاتي، رغم أنه بلغ ضعف التمويل الحكومي تقريبًا وأسهم في الارتقاء بجودة العروض وتحقيق نجاحاتها الفنية، لم يؤدِّ إلى إطالة عمرها التشغيلي أو إدراجها في برامج تجوال منتظمة. وهو ما يؤكد أن مشكلة الاستدامة لا ترجع إلى محدودية التمويل وحدها، بل ترتبط أيضًا بغياب آليات مؤسسية تضمن استمرار الاستفادة من المنتج المسرحي بعد انتهاء دورة عرضه الأولى.

وبذلك تكشف هذه الحالات عن فجوة بين النجاح في إنتاج العرض وتحقيق مستوى فني متميز، وبين القدرة المؤسسية على استثمار هذا النجاح في إطالة عمره التشغيلي وتوسيع نطاق وصوله إلى الجمهور.

خامسًا: العوائق المؤسسية أمام استدامة العروض المسرحية

1. قصر العمر التشغيلي

إن إنفاق ميزانية على إنتاج عرض مسرحي، ثم تقديمه لعدد محدود من الليالي، يعني أن دورة تشغيل المنتج الفني قد تنتهي في اللحظة التي يُفترض أن تبدأ فيها مرحلة الاستفادة الأوسع منه. فالمشكلة لا تتعلق بإنتاج العروض وحده، وإنما بكيفية تنظيم حركتها زمنيًا ومكانيًا.

2. غياب التجوال المنتظم وضعف مخصصاته

يمثل التجوال أحد الأدوار الأساسية المرتبطة بطبيعة عمل الهيئة العامة لقصور الثقافة، بوصفها مؤسسة تنتشر مواقعها في المحافظات والمدن والقرى. ومع ذلك، تراجعت فرص تجوال العروض بسبب ضعف الميزانيات المخصصة لهذا النشاط. ورغم وجود محاولات لتنظيم التجوال بين مدن الإقليم الواحد، فإن تنفيذها ظل محدودًا نتيجة ارتفاع نفقات انتقال الفرق والديكورات والمعدات، مقارنة بالمخصصات المالية المتاحة.

3. عدم ملاءمة أماكن العرض وطبيعة الجمهور

يرتبط استمرار العرض بالمكان الذي يُقدم فيه، وبالجمهور الذي يمكن أن يصل إليه. إن الاستدامة لا تعني النقل الآلي للعروض، وإنما تتطلب تخطيط التجوال وفق الاحتياجات

كما ينبغي التأكيد أن هذا المتوسط لا يمثل التكلفة الفعلية الكاملة لكل ليلة، إذ لا يتضمن بالضرورة جميع نفقات إعادة التشغيل أو الانتقال أو تشغيل المسارح، وإنما يعبّر عن توزيع ميزانية الإنتاج المعلنة على عدد ليالي العرض.

مقارنة التمويل الحكومي والذاتي والعمر التشغيلي للعروض المسرحية محل الدراسة[5]

العرض المسرحي	سنة الإنتاج	التمويل الحكومي (جنيه)	التمويل الذاتي (جنيه)	إجمالي التكلفة (جنيه)	عدد الليالي	متوسط تكلفة الليلة (جنيه)	متوسط تكلفة الليلة (دولار)
مس جوليا	2005	15000.00	30000.00	45000.00	16	2812.50	489.00
بيت الدمية	2006	15000.00	30000.00	45000.00	12	3750.00	652.00
القرد كثيف الشعر	2009	24000.00	46000.00	70000.00	10	7000.00	1273.00
القصة المزدوجة للدكتور بالمي	2013	20000.00	40000.00	60000.00	10	6000.00	857.00

وتكتسب هذه النتيجة أهمية خاصة إذا أخذنا في الاعتبار أن البيانات الرسمية تنسب إنتاج هذه العروض بالكامل إلى الهيئة العامة لقصور الثقافة، دون الإشارة إلى التمويل الذاتي الذي تحمل القائمون على الإنتاج أعباءه. وبذلك فإن المخصصات الحكومية المسجلة لا تعكس التكلفة الفعلية لهذه التجارب، كما أن النجاح الفني والنقدي الذي حققته لا يمكن تفسيره اعتمادًا على التمويل الحكومي وحده.

وتوضح المقارنة كذلك أن "القرد كثيف الشعر" سجل أعلى متوسط تكلفة إنتاجية لليلة الواحدة، بنحو 1273 دولارًا، يليه "القصة المزدوجة للدكتور بالمي" بنحو 857 دولارًا، ثم "بيت الدمية" بنحو 652 دولارًا، وأخيرًا "مس جوليا" بنحو 489 دولارًا.

كما تكشف المقارنة بين "مس جوليا" و"بيت الدمية" أن تساوي ميزانية الإنتاج لا يعني تساوي متوسط تكلفة الليلة، إذ أدى اختلاف عدد الليالي إلى ارتفاع هذا المتوسط في العرض الثاني بنحو الثلث.

غير أن الأهم من الفروق المالية أن العروض الأربعة، على اختلاف ميزانياتها ومستويات إنفاقها ونجاحاتها الفنية، لم تدخل في برامج تجوال منتظمة تتيح استمرار تقديمها لجمهور أوسع بعد انتهاء دورات عرضها الأولى ومشاركاتها المهرجانية.

ولا يعني ذلك أن أثرها الفني قد انتهى تمامًا؛ فقد استمر حضور بعضها في الكتابات النقدية والدراسات الأكاديمية. وهنا ينبغي التمييز بين الاستدامة التشغيلية، التي تتعلق

وتبرز هذه التجربة مفارقة مهمة؛ إذ إن العرض الذي تطلب إنفاقًا إنتاجيًا أكبر، وحقق نجاحًا فنيًا ومهرجانيًا بارزًا، لم يحظَ بعمر تشغيلي يتناسب مع حجم الموارد التي أُنفقت عليه.

غير أن طبيعة سينوغرافيا العرض تطرح في الوقت نفسه قيدًا فنيًا على إمكان تجواله، وهو ما يؤكد أن الاستدامة لا تتحقق بمجرد نقل العرض إلى أي موقع متاح، بل تتطلب اختيار المسارح القادرة على استيعاب احتياجاته الفنية والتقنية.

مسرحية "القصة المزدوجة للدكتور بالمي" عام 2013

قُدم العرض من إنتاج قصر التذوق لمدة سبعة أيام في مايو 2013، ثم قُدم في افتتاح مهرجان مسرح بلا إنتاج، قبل أن يشارك بليلتين في المهرجان القومي للمسرح المصري، ليبلغ إجمالي عدد ليالي العرض عشر ليالٍ.

بلغت تكلفة الإنتاج نحو 60 ألف جنيه مصري، منها 20 ألف جنيه تمويلًا حكوميًا، و40 ألف جنيه تمويلًا ذاتيًا، بما يعادل نحو 8571 دولارًا أمريكيًا، وفق متوسط سعر صرف بلغ سبعة جنيهات للدولار. وبذلك بلغ متوسط تكلفة الإنتاج لليلة الواحدة نحو 857 دولارًا.

وقد فاز العرض بثماني جوائز في المهرجان الختامي للهيئة، ورُشح لخمس جوائز في المهرجان القومي للمسرح المصري، وفاز بجائزتي أفضل ممثلة وأفضل ممثل. كما حصل الباحث على جائزة الدولة التشجيعية عن إخراجه لهذا العرض، ثم حصل لاحقًا على جائزة الدولة للتفوق عن مجمل أعماله، التي تندرج ضمنها التجارب المسرحية محل الدراسة.

وتكشف هذه التجربة عن أن زيادة التمويل الفعلي عن المخصص الحكومي، وما صاحبها من نجاح فني ونقدي، لم يؤديا إلى زيادة عدد ليالي التشغيل؛ إذ لم يتجاوز العمر التشغيلي للعرض عشر ليالٍ.

رابعًا: المقارنة بين مصادر التمويل والعمر التشغيلي للعروض

لإجراء مقارنة بين العروض الأربعة، يمكن استخدام مؤشرين متكاملين: أولهما توزيع التكلفة الفعلية للإنتاج بين التمويل الحكومي والذاتي، وثانيهما متوسط تكلفة الإنتاج لكل ليلة عرض، وذلك بقسمة إجمالي تكلفة الإنتاج على عدد الليالي التي قُدم فيها العرض فعليًا.

ولا يستهدف المؤشر الثاني قياس القيمة الفنية للعرض، أو اختزال أهداف المسرح غير الربحي في عائد مالي، وإنما توضيح العلاقة بين الموارد التي أُنفقت على إنتاج العرض وعدد مرات إتاحته للجمهور.

على جوائز أفضل مخرج صاعد، وأفضل ممثلة صاعدة، وأفضل سينوغرافيا، كما تناولته أكثر من أربعين مقالة نقدية أشادت بمستواه الفني.

وبذلك بلغ إجمالي عدد ليالي العرض اثنتي عشرة ليلة، بمتوسط تكلفة إنتاجية يقارب 652 دولارًا لليلة الواحدة.

وعلى الرغم من تساوي تكلفة إنتاج "بيت الدمية" و"مس جوليا"، فإن متوسط تكلفة الليلة الواحدة في "بيت الدمية" ارتفع بنحو الثلث، نتيجة انخفاض عدد ليالي العرض من ست عشرة إلى اثنتي عشرة ليلة.

ومع ذلك، فإن هذا الفارق لا يعني أن "بيت الدمية" كان أقل نجاحًا أو أقل قيمة فنية؛ فقد حقق حضورًا نقديًا ومهرجانيًا بارزًا. وهو ما يؤكد ضرورة الفصل بين مؤشرات الكفاءة التشغيلية ومؤشرات الجودة الفنية، وعدم الاكتفاء بأي منهما منفردًا للحكم على مدى تحقق أهداف الإنتاج.

1. مسرحية "القرد كثيف الشعر" عام 2009

قُدم العرض على مسرح قصر ثقافة الأنفوشي عام 2009 لمدة ستة أيام، ثم قُدم ليلة واحدة ضمن المهرجان الختامي لفرق مسرح الأقاليم بمسرح السامر، ثم قدم لمدة ليلتين ضمن عروض الدورة الرابعة من المهرجان القومي للمسرح المصري على مسرح السلام. وبعد فوزه بجوائز أفضل عرض، وأفضل مخرج، وأفضل ديكور، وأفضل إضاءة، وأفضل استعراضات، قُدم على المسرح الكبير بدار الأوبرا المصرية في حفل ختام المهرجان.

وقد تناولت العرض مقالات نقدية عديدة، كما أصبح، إلى جانب عرض "بيت الدمية"، موضوعًا للدراسة في عدد من المعاهد والأقسام المتخصصة في فنون المسرح.

بلغت ميزانية إنتاج العرض نحو 70 ألف جنيه مصري، منها نحو 24 ألف جنيه تمويلًا حكوميًا، ونحو 46 ألف جنيه تمويلًا ذاتيًا، بما يعادل نحو 12,727 دولارًا أمريكيًا، وفق متوسط سعر صرف بلغ 5.50 جنيه للدولار عام 2009. وقد ارتبط ارتفاع التكلفة بطبيعة السينوغرافيا، التي تطلبت بناء سفينة على خشبة المسرح.

وباحتساب العرض الذي قُدم في حفل الختام، بلغ إجمالي ليالي التشغيل عشر ليالٍ، بمتوسط تكلفة إنتاجية يقارب 1273 دولارًا لليلة الواحدة، وهو أعلى متوسط بين العروض الأربعة.

ثم، فإن دراسة العمر التشغيلي لهذه العروض وغيرها تمثل مجالًا ضروريًا لاستكمال البحث في العلاقة بين جودة الإنتاج والتمويل والاستدامة

مسرحية "مس جوليا" عام 2005

بلغ إجمالي الإنفاق على العرض نحو 45 ألف جنيه مصري، منها 15 ألف جنيه تمويلًا حكوميًا، و30 ألف جنيه تمويلًا ذاتيًا. وباحتساب متوسط سعر صرف بلغ 5.75 جنيه للدولار، تعادل التكلفة الإجمالية نحو 7825 دولارًا أمريكيًا.

قُدم العرض في مايو 2005 لمدة عشرة أيام بقصر التذوق بالإسكندرية، ثم أُعيد تقديمه في نهاية أغسطس من العام نفسه لمدة خمسة أيام. وكان من المقرر استمرار تقديمه خلال الشهور التالية، إلا أن حادث حريق مسرح بني سويف في الخامس من سبتمبر 2005 أدى إلى توقف نشاطه.

وفي عام 2006، قرر الدكتور أحمد نوار، رئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة آنذاك، تقديم عرضي "مس جوليا" و"بيت الدمية" بقصر ثقافة الإسماعيلية، حيث قُدمت "مس جوليا" لليلة واحدة.

وبذلك بلغ إجمالي عدد ليالي العرض ست عشرة ليلة، بمتوسط تكلفة إنتاجية يقارب 489 دولارًا لليلة الواحدة.

وتكشف هذه التجربة عن أهمية التمييز بين توقف العرض لأسباب استثنائية، كما حدث عقب حريق بني سويف، وبين غياب الآليات المؤسسية اللازمة لاستئناف تشغيله بعد زوال تلك الأسباب. فالحادث يفسر التوقف الأول، لكنه لا يفسر وحده عدم استمرار العرض لاحقًا في دورة تشغيلية منتظمة.

مسرحية "بيت الدمية" عام 2006

قُدمت مسرحية "بيت الدمية" عام 2006 من إنتاج قصر التذوق، بعد حادث حريق مسرح بني سويف، بميزانية إجمالية بلغت نحو 45 ألف جنيه مصري، منها 15 ألف جنيه تمويلًا حكوميًا، و30 ألف جنيه تمويلًا ذاتيًا. وبمتوسط سعر صرف بلغ 5.75 جنيه للدولار، تعادل التكلفة الإجمالية نحو 7825 دولارًا أمريكيًا.

قُدم العرض لمدة عشرة أيام بقصر ثقافة الأنفوشي في مايو 2006، ثم قُدم ليلتين على مسرح الجمهورية ضمن عروض الدورة الأولى للمهرجان القومي للمسرح المصري. وحصل

عرض من العروض الأربعة، والمفارقة أن هذه العروض تُسجَّل رسميًا باعتبارها من إنتاج الهيئة، وبذلك فإن المخصصات الحكومية المسجلة لا تعكس التكلفة الحقيقية لهذه التجارب، كما أن النجاح الفني والنقدي الذي حققته لا يمكن تفسيره اعتمادًا على التمويل الحكومي وحده. وتكتسب هذه المسألة أهمية خاصة في إطار مشكلة الدراسة؛ إذ إن الحكم على كفاءة الإنفاق واستدامة الإنتاج لا يستقيم دون معرفة التكلفة الفعلية للعرض بمصادر تمويلها المختلفة، ثم قياس مدى الاستفادة من هذه الموارد خلال عمره التشغيلي. وقد حققت العروض الأربعة درجات متفاوتة من النجاح النقدي والجماهيري، وحصلت على جوائز في مهرجانات مسرحية، وهو ما يتيح اختبار سؤال الدراسة: هل أدى النجاح الفني، وما صاحبه من إنفاق حكومي وذاتي، إلى تحقيق الاستدامة التشغيلية لهذه العروض؟

وقد فضّل الباحث الاعتماد في الجانب التطبيقي من هذه الدراسة على أربعة عروض مسرحية من إخراجه، لا باعتبارها حالات استثنائية أو ممثلة لجميع إنتاج الهيئة العامة لقصور الثقافة، وإنما لإلمامه المباشر بتفاصيلها الإنتاجية والمالية والفنية، وما أتيح له من معلومات عن حجم التمويل الرسمي والمساهمات الذاتية والتكاليف الفعلية وعدد ليالي العرض ومشاركاتها المهرجانية. ولا يعني هذا الاختيار أن مشكلة قصر العمر التشغيلي تقتصر على أعمال الباحث، بل إنها قضية أوسع تستحق الدراسة في ضوء تجارب أخرى حققت نجاحات فنية وجوائز مهمة. ومن أمثلتها عرض "طقوس الإشارات والتحولات"، من إخراج عمرو الرفاعي، وإنتاج فرقة كفر الشيخ القومية التابعة للهيئة العامة لقصور الثقافة، الذي حصلت عنه الفنانة ياسمين قابيل على جائزة أفضل ممثلة دور أول في الدورة الخامسة عشرة للمهرجان القومي للمسرح المصري عام 2022، وكذلك عرض "الأفاعي"، من إنتاج الهيئة، الذي حصل عنه أحمد عبد الحفيظ على جائزة أفضل ممثل صاعد في الدورة نفسها. وعلى مستوى المهرجان الختامي لفرق الأقاليم المسرحية، حقق عرض "سينما 30"، من إخراج محمد الحداد، وإنتاج فرقة البحيرة القومية، المركز الأول مناصفة في جائزة أفضل عرض، كما حصل مخرجه على المركز الأول في الإخراج بالدورة السابعة والأربعين عام 2025. وحصل عرض "اليد السوداء"، من إخراج بيشوي عماد، وإنتاج فرقة بورسعيد النوعية، على المركز الثالث في جائزة أفضل عرض، فضلًا عن المركز الثالث مناصفة في الإخراج بالدورة ذاتها. وتؤكد هذه النماذج أن النجاح الفني والتقدير المهرجاني لا يقتصران على تجارب الباحث، غير أن حصول العرض على الجوائز لا يضمن بذاته استمرار تشغيله؛ إذ تظل إعادة تقديمه وتجواله مرهونة بوجود سياسة إنتاجية مؤسسية تتجاوز دورة العرض الأولى. ومن

أصحاب المواهب، وتنمية قدراتهم، وتقديم عروض فنية تتيح للمجتمعات المحلية فرصًا للحوار حول القيم والقضايا التي تشغلها، فضلًا عن تحقيق المتعة الفنية والترفيهية.

وتتباين أهداف الاستدامة بتباين النمط الإنتاجي. ففي العروض التي تستهدف تقديم منتج فني للجمهور، ترتبط الاستدامة باستمرار تقديم العرض وإتاحة الفرصة له لتحقيق أهدافه الفكرية والجمالية. أما في نوادي المسرح، التي يُفترض أن يكون العرض فيها ناتجًا مباشرًا لعمليات التدريب والتثقيف، فإن الاستدامة تشمل أيضًا الارتقاء بالحس الجمالي للفنانين الشباب وتنمية قدراتهم من خلال الممارسة والتدريب والتثقيف المسرحي بمختلف وسائله، إلى جانب استمرار تقديم العروض للجمهور في القرى والمدن الصغيرة. وتتميز عروض نوادي المسرح، في الغالب، بأنها لا تتطلب ميزانيات ضخمة أو ديكورات عملاقة، وهو ما يجعلها أكثر قابلية للتجوال مقارنة ببعض الأنماط الإنتاجية الأخرى.

ومن هنا تتصل الاستدامة اتصالًا مباشرًا بمشكلة الدراسة، التي لا تقتصر على قدرة الهيئة العامة لقصور الثقافة على إنتاج العروض وتوفير التمويل اللازم لها، وإنما تمتد إلى مدى قدرتها على استثمار ما أُنتج بالفعل، وإطالة عمره التشغيلي بالقدر الذي تسمح به قيمته الفنية وظروف إنتاجه، بما يحقق أكبر استفادة ممكنة من الموارد التي أُنفقت عليه.

فإذا كانت الهيئة تنتج مئات العروض المسرحية سنويًا، بينما لا يستمر تقديم غالبية هذه العروض إلا لعدد محدود من الليالي، فإن السؤال لا ينبغي أن يتوقف عند حجم الإنتاج أو قيمة التمويل، بل يجب أن يمتد إلى العمر التشغيلي الفعلي لهذه العروض، ومدى وصولها إلى جمهورها المستهدف، وحجم الأثر الذي حققته قياسًا بالموارد المستخدمة في إنتاجها، ويستعرض الباحث أربع تجارب إخراجية قدمها في إطار مسرح الهيئة العامة لقصور الثقافة خلال الفترة من عام 2005 إلى عام 2013، وهي: "مس جوليا"، و"بيت الدمية"، و"القرد كثيف الشعر"، و"القصة المزدوجة للدكتور بالمي".

وقد اختيرت هذه العروض لأنها ارتبطت بمحاولات لتطوير المستوى الفني والإنتاجي لمسرح الهيئة، واستندت إلى تمويل ذاتي إضافي تجاوز المخصصات الحكومية، بهدف تقديم عروض قادرة على المنافسة الفنية وتعديل الصورة الذهنية السائدة عن مسرح الثقافة الجماهيرية.

وتجدر الإشارة إلى أن هذه التجارب ارتبطت بنمط من التمويل المختلط، جمع بين المخصصات الحكومية والمساهمات الذاتية التي تحملها القائمون على الإنتاج بهدف الارتقاء بالمستوى الفني للعروض. وقد تجاوزت قيمة التمويل الذاتي المخصصات الحكومية في كل

شيزلونج وعدد اثنين فوتيه لركن غرفة الجلوس ببيت الضابط "دانيل" وكذلك تأثيث منظر عيادة الطبيب

وقد تطلب الوصول للصورة الذهنية المناسبة زيادة الإنفاق على المخصص من قبل الهيئة العامة لقصور الثقافة.

المبحث الثالث

من الإنتاج إلى الاستدامة: إشكالية العمر التشغيلي للعروض المسرحية

"مدخل تطبيقي"

هناك مبدأ عام في عالم الإنتاج يُعرف بمبدأ "الاستخدام الأمثل للموارد"، ويعني الاستخدام الكامل والكفء للموارد المتاحة بما يحقق الأهداف المرجوة منها. غير أن الاستخدام الكامل لا يعني بالضرورة الاستخدام الأمثل؛ فقد يُستخدم المورد طوال الوقت دون أن يحقق الغاية التي خُصص من أجلها.

ففي عالم المسرح مثلًا، قد تكون قاعة المسرح الكبرى مشغولة طوال اليوم ببروفات المنضدة أو الندوات التي يحضرها عدد محدود من المسرحيين، أو بالتدريبات التي يمكن إجراؤها في قاعات أصغر مخصصة لهذا الغرض. ورغم أن القاعة تُستخدم طوال الوقت، فإن هذا الاستخدام لا يُعد أمثل؛ لأنه لا يتناسب مع طبيعة المورد وإمكاناته. والأمر يشبه ماكينة نسيج تعمل بكامل طاقتها الإنتاجية، وتنتج العدد المستهدف من أمتار القماش، لكن إنتاجها مليء بالعيوب. وهنا يتحقق الاستخدام الكامل دون أن تتحقق الجودة المطلوبة. وخلاصة الأمر أن الاستخدام الأمثل للموارد لا يتحقق بمجرد تشغيلها بكامل طاقتها، وإنما يتطلب كفاءة التشغيل وفاعلية النتائج وجودة المخرجات.

وينطبق المبدأ نفسه على استدامة العروض المسرحية؛ إذ لا يكفي استمرار استخدام الموارد البشرية والمادية التي أُنفقت على إنتاج العرض، وإنما ينبغي توظيفها بالصورة التي تحقق الأهداف التي أُنتج العرض من أجلها، وهو ما يتطلب وصوله إلى جمهوره المحتمل، وإحداث الأثر الفني والثقافي والاجتماعي المستهدف من تقديمه.

ومن هذا المنطلق، لا تعني الاستدامة مجرد استمرار تقديم العرض المسرحي، بل تعني استمرار قدرته على تحقيق أهدافه. وهو مفهوم يتكامل مع أهداف الهيئة العامة لقصور الثقافة، خاصة فيما يتعلق بأهدافها المجتمعية المتمثلة في إتاحة ممارسة المسرح للراغبين من

من هنا، تم تقسيم كل بانوه إلى عشرة أجزاء ووضع الشريط الشفاف لكل جزء منفرداً، وهو ما أدى إلى إعادة أعمال اللصق التي استغرقت أكثر من عشرين يوماً، لكن النتيجة كانت تستحق العناء. أما الأزياء فقد راعى المصمم الدقة التاريخية من حيث الخامات الجيدة والألوان والطراز، حتى إن فستان رقصة الترانتيلا تم تصميمه خصيصاً ليناسب حركات هذه الرقصة. وبالرغم من انتهاج المدرسة التعبيرية في تصميم وتنفيذ الديكور إلا أن تفاصيل الديكورات ومستوياتها كانت أصعب بكثير من محاكاة الطبيعة وفق المدرسة الواقعية التي كتب بها النص المسرحي.

مسرحية "القرد كثيف الشعر"[3]

اعتمدت الرؤية الإخراجية على تأسيس المناظر المسرحية في صورة سفينة بمستويها السفلي والعلوي، في المستوى السفلي يعمل ويعيش الوقادون ويتسم المكان بسواد الفحم والدخان ووهج النار وهباب الأفران، بينما يتسم المستوى العلوي بالبريق والفخامة ... ولأن المنظر صمم مركبًا يتضمن كل الأماكن الأخرى التي تدور فيها أحداث النص، ولأن التصميم انتهج المدرسة التعبيرية؛ فقد تضمنت السفينة مناظر أخرى مثل الشارع الخامس الذي توجد فيه كنيسة الطبقة العليا، واستراحة الوقادين والسجن والمنظمة وحديقة الحيوان. وهو ما تطلب تشييد جسم عملاق للسفينة.

على الجانب الآخر صممت ملابس أهل الطبقة العليا من خامات فاخرة وتصميمات تناسب الطبقة، وكذلك الوقادون الذين صممت ملابس العمل من خامة ثقيلة وبتصميم يناسب الطبقة.

وكذلك تطلب تصميم وتنفيذ الأفران إضاءة بمعدات خاصة وتوصيلات وأسلاك وخامات من الحديد والقماش لعمل تأثير اشتعال الفحم مع تأجج الحالة النفسية للبطل "يانك" وفق متطلبات المدرسة التعبيرية التي كتب بها النص وأخرج بها العرض.

3. **مسرحية "القصة المزدوجة للدكتور بالمي"**[4]

بالرغم من أن تصميم مناظر هذه المسرحية اعتمد على شراء أثاث بسيط بجانب طباعة بانرات لمنظر الجهاز الأمني؛ إلا أن التكلفة كانت مرتفعة للكثير من الأسباب منها طبيعة خامة البانر للمنظر الأساسي والذي تطلب أن تكون من خامة "الماش" التي تتحول لخامة شفافة تظهر ما خلفها عند غمر المنطقة الخلفية بالضوء، وهي خامة غالية السعر، وكذلك تصنيع

والترديد والإيقاع والحركة ... وبالتالي تفتقد هذه الموجودات المادية التناسق والوحدة العضوية. وهو ما أثر بالسلب على المعاني الدرامية المراد إنتاجها.

ويمثل عرض "يهودي مالطة" الذي أخرجه الباحث عام 2003، واحداً من النماذج الدالة على تأكيد الصورة الذهنية التقليدية لعروض الهيئة العامة لقصور الثقافة. وسنلاحظ من الصور أن غالبية الأزياء تم تصنيعها من قماش ستان رديء الجودة رغم تباين المستويات الاجتماعية للشخصيات. ونلاحظ من الصور أن "براباس" اليهودي الغني يرتدي نفس خامة القماش الذي يرتديه "بيليا بورزا" خادم العاهرة، كما أن الجزء العلوي من ملابس "براباس" لونه الأسود لا يتناسق مع لون البنطلون البني، وفي الوقت ذاته نشاهد البانوهات المدهونة بخامات طلاء رديئة ولا يوجد عليها أي نقوش تشير لفترة زمنية أو واقع اجتماعي محدد، والتي يقل ارتفاعها عن طول الممثلين، وهي تمثل البيوت التي يعيشون فيها، وهو ما يخالف فكرة محاكاة الواقع، ويتعارض مع أبسط أسس التصميم كما سبق أن أوضحنا.

3. التمويل الذاتي وتغيير الصورة الذهنية

على الجانب الآخر سعى عدد من المخرجين لتغيير الصورة الذهنية، كان الباحث واحدًا من هؤلاء الذين بذلوا عديد المحاولات، ولم يكن ليتم ذلك دون الاعتماد على الأموال الخاصة لدعم إنتاج الهيئة، وبالبحث عن مصممي صورة مسرحية من الأكاديميين أهل الاختصاص، وهو ما تم في عدد من العروض التي أخرجها الباحث مثل:

1. مسرحية "مس جوليا" [1]

تدور المسرحية في بيئة تجمع بين طبقة "جان" الدنيا وطبقة "مس جوليا" العليا، والأحداث كلها تدور في المطبخ حيث ينزل السادة في ليلة منتصف الصيف للمطبخ لاختيار خمورهم في إشارة لإزالة الفوارق الطبقية في تلك الليلة ... ومن الصور يتضح مستوى الرقي المتمثل حتى في أثاث المطبخ وملابس "مس جوليا" والخادمة "كريستين" والخادم "جان" ... وحتى إن كان خادماً؛ فهو خادم الكونت ...

2. عرض "بيت الدمية"[2]

تم تصنيع عدد 51 بانوه لهذه المسرحية .... وتطلبت إضاءات النوافذ أعمال تقنية شديدة التعقيد حيث تم عمل صندوق خلفي لكل نافذة لحصر الضوء داخل الصندوق ... كما تم وضع مادة البي في سي الشفافة على أجزاء البانوهات منفردة ... حيث إن وضع شريط المادة الشفافة بطول وعرض البانوه كامل أدى إلى انعكاسات ضوئية أفسدت الجو العام للمشهد ...

بسبب انخفاض الميزانية العامة لوزارة الثقافة، وبالتالي انخفاض ميزانية الهيئة، وبالتبعية ميزانية مسرحها.

ويكفي القول إن عرض القصور الذي كانت ميزانيته محددة بنحو 30 ألف جنيه عام 2009، بما يعادل 5500 دولار تقريبًا، انخفضت ميزانيته إلى 20 ألف جنيه فقط عام 2014، بما يعادل 2800 دولار. وفي عام 2024 ارتفعت ميزانية العرض إلى قيمة تقترب من 100 ألف جنيه مصري، بما يعادل 2000 دولار أمريكي بعد تحرير سعر الصرف. وهو ما يعني أن ميزانيات الإنتاج تمضي في اتجاه يعاكس حركة التضخم؛ فرغم زيادة ميزانية إنتاج العرض المسرحي بالجنيه المصري، فإن انخفاض قيمة الجنيه أمام العملات الأجنبية أدى إلى انخفاض القيمة الدولارية لميزانية العرض من 5500 دولار عام 2009 إلى 2000 دولار فقط عام 2024، في الوقت الذي تضاعفت فيه أسعار السلع والخدمات بين السنتين المذكورتين.

وفي المقابل، انخفضت بالقيمة الدولارية أيضًا أجور الفنانين، من مخرجين ومصممين وممثلين وفنيين. فالممثل يحصل على ما يعادل 15 دولارًا نظير عمله لمدة ثلاثة أو أربعة أشهر، وللممثلات عقود خاصة مميزة لندرة العنصر النسائي، لا تتجاوز قيمتها 80 دولارًا. أما المخرج المسرحي، فقد ارتفع أجره بالجنيه المصري من 5500 جنيه، بما يعادل 1000 دولار تقريبًا عام 2009، إلى 12 ألف جنيه، بما يعادل 240 دولارًا حاليًا، مقابل تنازله عن حقوق الملكية الفكرية لرؤيته الإخراجية.

التمويل الرسمي

بسبب تقليص أحجام الميزانيات المخصصة للإنتاج من قبل الهيئة، وعدم وجود متخصصين في تصميم وتنفيذ عناصر الصورة المسرحية في غالبية المواقع الثقافية؛ فقد باتت الصورة الذهنية لعروض الهيئة العامة لقصور الثقافة ثابتة في غالبية العروض، وهي عبارة عن مجموعة من البانوهات والأثاث المنتج بلا عناية كافية، وعلى الفرق التي تريد الخروج من أسر هذه الصورة الذهنية أن تدفع الكثير من أجل تقديم عروض تحقق طموحاتهم. إن السمة العامة لغالبية العروض تتمثل في تصنيع – أو إعادة تصنيع - مجموعة من البانوهات بواسطة أشخاص غير متخصصين في أعمال النجارة أو الحدادة أو الدهانات، وبالتالي يتم قص وتجميع الأجزاء بطريقة غير احترافية، فيها من التشويه أكثر مما فيها من الجمال الفني، وعادة ما تنتج قطعًا لا تتحقق فيها أبسط أسس التصميم مثل الترابط والتباين والتناغم والتناسب والتكرار

العرض المسرحي، ونستعرض فيما يلي أهم المشاكل الإنتاجية في مسرح الهيئة العامة لقصور الثقافة.

1. الموارد البشرية

تتنوع الموارد البشرية في الهيئة العامة لقصور الثقافة ما بين إداريين وماليين من موظفي الهيئة بالإدارة العامة للمسرح – وهي الجهة المنوطة بها وضع ومتابعة الخطة السنوية للإنتاج المسرحي - أو العاملين بالمواقع الثقافية المنتشرة بأنحاء الجمهورية من جانب، والفنانين الممارسين لفنون المسرح على اختلاف تخصصاتهم من جانب آخر، وتتمثل أهم مشاكل هذا العنصر الإنتاجي في:

- عدم وجود العدد الكافي من الإداريين في الإدارة العامة للمسرح وكذلك في المواقع الثقافية، فقد بدأ المنحنى العام لجودة أداء الإداريين بالهيئة في التأثر سلباً بعد أن فقدت إدارة المسرح بالقاهرة غالبية موظفيها الفاعلين بسبب حادث حريق مسرح بني سويف 2005، وكذلك لإحالة عدد كبير منهم للتقاعد.
- وجود عجز كبير في الكوادر الفنية العاملة في مجالات الإضاءة والديكور والموسيقى والتعبير الحركي خاصة أن التعيينات الحكومية متوقفة من عقود طويلة.
- عدم اهتمام الفنانين بتنمية قدراتهم بالتدريب.

2. الأصول الثابتة

ويعني بها دور العرض وما تشتمله من أجهزة ومعدات للصوت والإضاءة وباقي التقنيات، وكذلك قاعات التدريب والورش الفنية وغيرها من المرافق التي تمتلكها المؤسسة، وتنحصر أهم مشاكل الأصول الثابتة في:

- عدم وجود العدد الكافي من المسارح في المحافظات.
- عدم مواكبة التغيرات التقنية.
- عدم الاهتمام بإبرام عقود الصيانة لعدم توافر الميزانيات.

المبحث الثاني: تمويل الإنتاج وأثره في الصورة الذهنية

إن حالة التضخم التي سيطرت على الاقتصاد العالمي والمصري، والتي أدت إلى زيادة أسعار السلع والخامات عشرات الأضعاف منذ وضع اللائحة وحتى بعد تعديلاتها، دفعت القائمين على اللوائح المالية بالهيئة إلى تقليص الميزانيات المخصصة لإنتاج العروض المسرحية،

الفرضية الأساسية للبحث تنص على أن زيادة التمويل أو كثرة العروض المنتجة لا تحققان بالضرورة الاستدامة إلا إذا ارتبطتا بآلية تحقق جودة عالية في الإنتاج وتعمل على استمرار تقديم العروض في بيئاتها المحلية أو تجوالها في بيئات مجاورة، ومشاركتها في مهرجانات محلية ودولية بما يحقق المفهوم السليم للاستدامة التي تحقق المستهدف من الإنتاج بالصورة التي تتوافق مع أهداف الهيئة العامة لقصور الثقافة بصفتها جهة إنتاجية لا تهدف إلى تحقيق الربح، بل إلى تقديم خدمات ثقافية وفنية مستدامة، بما يحقق العلاقة الثلاثية المثالية بين الإنتاج والتمويل واستمرار الأثر الثقافي والفني.

يستخدم البحث المنهج التحليلي ذا الطبيعة التطبيقية من خلال دراسة الضوابط واللوائح المالية المتعلقة بإنتاج العروض المسرحية بأنواعها المختلفة في مواقع الهيئة العامة لقصور الثقافة، وكذلك عدد ليالي العروض وخطط التجوال والمشاركة في المهرجانات المحلية والدولية، ويعتمد البحث على نماذج تطبيقية لعروض حققت نجاحًا كبيرًا وفازت بجوائز في المهرجانات المسرحية، وتتتبع الدراسة ما إذا كان هذا النجاح قد انعكس على إعادة تشغيل هذه العروض وتداولها.

المبحث الأول

المشاكل الإنتاجية في مسرح الهيئة العامة لقصور الثقافة

تمثل الهيئة العامة لقصور الثقافة نموذجًا للإنتاج غير الهادف للربح المادي، فهي تقوم في الأساس على تقديم خدمات ثقافية للمواطنين في مواقعها المنتشرة في كل مدن مصر، ومن ثم فإن تقييم إنتاجها المسرحي لا يخضع لمعيار العائد المادي، وإنما لمدى قدرتها على تحقيق الأهداف التي أُنشأت الهيئة من أجل تحقيقها، وفي مقدمتها إتاحة ممارسة المسرح، ومشاهدته مجانًا، ومنح الفنانين المحليين فرصة ممارسة الفنون، فضلًا عن توفير فرص التدريب وتنمية المهارات.

ويهدف الإنتاج المسرحي في الهيئة إلى تقديم عروض مسرحية بالمجان بالاستفادة من الموارد البشرية المتاحة في المدن والقرى المحلية عن طريق تخصيص ميزانيات مالية وإتاحة عدد من المساحات الثقافية المناسبة لإقامة الفعاليات الثقافية سواء أفي مسارح قصور الثقافة الكبيرة أم في مساحات العرض المتوسطة والصغيرة بالإضافة إلى مسارح الغرفة والأماكن غير التقليدية في عروض التجارب النوعية التي تتجاوز الأسس التقليدية لأماكن

ثلاثية الإنتاج والتمويل والاستدامة:

دراسة تحليلية تطبيقية على مسرح الهيئة العامة لقصور الثقافة في مصر

جمال ياقوت

مقدمة

يمثل مسرح الهيئة العامة لقصور الثقافة في مصر أحد أهم أنماط الإنتاج غير الهادف للربح، حيث تتيح الهيئة فرصة ممارسة المسرح ومشاهدته للمواطنين المصريين بصورة مجانية من خلال الأفرع الثقافية المنتشرة في ربوع الجمهورية. ووفق بيان موقع وزارة الثقافة المصرية في 29/12/2025؛ فإن الهيئة العامة لقصور الثقافة أنتجت العام الماضي 379 عرضًا مسرحيًا في أنماطها المختلفة، وهي ميزة نسبية كبيرة، لأنها تعني زيادة عدد الممارسين لفن المسرح في مجالاته المختلفة، وكذلك زيادة عدد المستفيدين من العروض من الجمهور في المجتمعات المحلية، وهو ما يعني وجود منظومة إنتاجية إدارية وكذلك تخصيص ميزانيات مالية ضخمة لهذا الإنتاج الذي يتفاوت بين مستويات مختلفة من الجودة، إلا أن البحث يناقش مدى تحقق الاستدامة من جراء هذا الكم الكبير من الإنتاج المسرحي، والاستدامة هنا تعني استمرار تحقيق عوائد ثقافية وفنية واجتماعية من جراء الإنتاج الذي تم، وبالتالي الاستفادة من الأموال التي أنفقتها الدولة والمساحات الثقافية التي أتاحتها. تقدم العروض المسرحية التي تنتجها الهيئة للجمهور المحلي لمدة سبع ليال في المتوسط، ثم تنتهي دورتها التشغيلية، وفي غالبية الحالات، يتم التخلص من العناصر المادية التي أنتجت خصيصًا لها من مناظر مسرحية وأزياء وغيرها، وهو ما يعني بترًا في دورة الإنتاج والتمويل التي تتوقف عند تقديم عدد محدود من ليالي العروض بالموقع المحلي ومرتي عرض إضافيتين للعروض المتميزة التي تُختار لتمثيل الهيئة في المهرجانات المختلفة، ويتساءل البحث عن أسباب عدم السعي لاستمرار تقديم هذه العروض في بيئاتها المحلية أو تداولها بين المدن بما يحقق عوائد فنية ومهنية وثقافية للممارسين بالصورة التي تؤكد التمسك بمبدأ الاستخدام الأمثل للموارد.

offers Egyptian citizens the opportunity to participate in and attend theatrical performances free of charge. (...) This research examines the extent to which sustainability is achieved, given the significant volume of theatrical production. Here, the concept of sustainability refers to the long-term cultural, artistic, and social impact of these productions, thereby maximizing the value of state investments and the cultural spaces provided. (...) The fundamental hypothesis of this research posits that an increase in funding or a greater number of productions does not, in itself, guarantee sustainability. Sustainability can only be ensured if it is accompanied by mechanisms that guarantee high production quality, alongside efforts to sustain the reach of these performances—whether within their local environment, through tours in neighboring areas, or via participation in local and international festivals. This approach facilitates a meaningful conception of long-term viability, aligned with the objectives of the General Authority for Cultural Palaces. As a production entity, the institution does not seek profit; rather, it aims to provide sustainable cultural and artistic services, thereby establishing an ideal tripartite relationship between production, funding, and the enduring cultural and artistic impact. (...)



جمال نياقوت

الملخّصات:

يمثل مسرح الهيئة العامة لقصور الثقافة في مصر أحد أهم أنماط الإنتاج غير الهادف للربح، حيث تتيح الهيئة فرصة ممارسة المسرح ومشاهدته للمواطنين المصريين بصورة مجانية من خلال الأفرع الثقافية المنتشرة في ربوع الجمهورية. (...) يناقش البحث مدى تحقيق الاستدامة من جراء الكم الكبير من الإنتاج المسرحي. والاستدامة هنا تعني استمرار تحقيق عوائد ثقافية وفنية واجتماعية من جراء الإنتاج الذي تم، وبالتالي الاستفادة من الأموال التي أنفقتها الدولة والمساحات الثقافية التي أتاحتها (...) والفرضية الأساسية للبحث تنص على أن زيادة التمويل أو كثرة العروض المنتجة لا تحققان بالضرورة الاستدامة إلا إذا ارتبط ذلك بآلية تحقق جودة عالية في الإنتاج والسعي إلى استمرار تقديم العروض في بيئاتها المحلية أو تجوالها في بيئات مجاورة ومشاركتها في مهرجانات محلية ودولية بما يحقق المفهوم السليم للاستدامة التي تحقق المستهدف من الإنتاج بالصورة التي تتوافق مع أهداف الهيئة العامة لقصور الثقافة بصفتها جهة إنتاجية لا تهدف إلى تحقيق الربح، بل إلى تقديم خدمات ثقافية وفنية مستدامة، بما يحقق العلاقة الثلاثية المثالية بين الإنتاج والتمويل واستمرار الأثر الثقافي والفني. (...)

Le théâtre relevant du Comité général des palais de la culture en Égypte constitue l'une des principales formes de production à but non lucratif. À travers ses antennes culturelles réparties sur tout le territoire national, cette institution offre aux citoyens égyptiens la possibilité de pratiquer le théâtre et d'y assister gratuitement. (...) Cette recherche examine dans quelle mesure la durabilité est assurée, compte tenu du volume important de la production théâtrale. La notion de durabilité renvoie ici à la pérennité des retombées culturelles, artistiques et sociales issues de cette production, permettant ainsi de valoriser les fonds investis par l'État ainsi que les espaces culturels mis à disposition. (...).L'hypothèse fondamentale de cette recherche postule qu'une augmentation du financement ou une multiplication des spectacles produits ne garantissent pas nécessairement la durabilité. Celle-ci ne peut être assurée que si elle s'accompagne d'un mécanisme garantissant une haute qualité de production, ainsi que d'efforts visant à maintenir la diffusion des spectacles — que ce soit dans leur environnement local, par des tournées dans des zones avoisinantes, ou par leur participation à des festivals locaux et internationaux. Cette approche permet de concrétiser une conception pertinente de la pérennité, alignée sur les objectifs du Comité générale des palais de la culture. En tant qu'entité de production, cette institution ne vise pas le profit, mais cherche plutôt à offrir des services culturels et artistiques durables, instaurant ainsi une relation tripartite idéale entre la production, le financement et la pérennité de l'impact culturel et artistique. (...)

Theater under the auspices of the General Authority for Cultural Palaces in Egypt represents a primary form of non-profit production. Through its cultural branches spread across the country, this institution

ثلاثية الإنتاج والتمويل والاستدامة:

دراسة تحليلية تطبيقية على مسرح الهيئة العامة لقصور الثقافة في مصر

ممكنة، مع المحافظة على القيم الجمالية والفكرية للعرض المسرحي من دون ضياعها في حالة تقديم المنفعة المادية فضلاً عن القيم الفكرية والجمالية، ويتم استخدام آلية الانتاج بالتحويل وإيجاد بدائل عن الخامات عالية الأثمان واستبدالها بخامات منخفضة الأثمان دون المساس بالخاصية الجمالية، مما يعني التعاطي مع الانتاج من جانب اقتصادي مع سرعة التنفيذ وسهولة الاستخدام، وتحقيق معادلة انتاجية بين التوازن اللوني والشكلي في الخامات مع الاحتفاظ بتنفيذ الفكرة والتعبير المسرحي وايصاله بمستوى جمالي الى الجمهور، هذه المرونة في التغيير في الخامات المستخدمة بالعرض المسرحي، إنما هو استجابة لمبدأ الاختزال والاقتصاد وإيجاد البدائل في تنفيذ العرض المسرحي مع المحافظة على تنفيذ صورته الجمالية.

إن من أهم أولويات آليات الإنتاج المسرحي في العراق حالياً، هو تحقيق حالة من التوازن بين الممكنات التي يتيحها الإنتاج، والمحافظة على جمالية الصورة النهائية للعرض المسرحي من دون خلل في تحقيق فكرة العرض المسرحي أو ايصالها إلى الجمهور كما ينبغي أن تكون.

رياض موسى سكران

جامعِيّ وباحث في مجالات المسرح

صدرت له بحوث ودراسات متنوّعة

أمين عام جائزة صلاح القصب للإبداع المسرحي العربي.

عملية الانتاج والعمل الفني.

. التقييم والمتابعة: أي متابعة جميع خطط الإنتاج في مراحلها كافة من التنفيذ لغاية الانتاج من أجل تقييمها، مما يعطي فرصة للاداريين تصحيح الخطة واعادة تقييمها.

ويمكن وضع أنواع التخطيط الاداري هي: (التخطيط العملي، والتخطيط الاستراتيجي، والتخطيط الطارئ، والتخطيط التكتيكي)

ومع إن الهدف الأساسي من عملية الإنتاج هو تقديم عمل مسرحي متكامل للجمهور، فكرياً وجمالياً، يحقق المنافع المادية والاقتصادية من خلال المردود المالي للعرض المسرحي، إلا إنه ينبغي عدم التركيز على الربح المادي، وإنما خلق حالة من التوازن ما بين المنفعة الفكرية وبين ديمومة العمل واستمراره بتقديم عروض لاحقة.

فحين يتم التطرق الى مصطلح الإنتاج وآلياته وعناصره، يتبادر الى الذهن العملية المادية فقط للعمل المسرحي، وما ترافقها من خطط للميزانية التي سوف يتم رصدها لإكمال متطلبات العمل، وتشمل تكاليف مادية للممثلين والفنيين من عاملين في مجال تصميم المناظر المسرحية وتصميم الزي المسرحي والاضاءة المسرحية والملحقات وغيرها من عناصر العرض المسرحي، في حين إن آليات الإنتاج في العرض المسرحي لا تتحدد فقط بالجوانب المادية، وإنما يكون الإنتاج منذ بدايات التفكير بالعمل حاضراً، ولحظة وضع الخطة لتنفيذ العرض المسرحي من أجل ان يحقق التأثير المباشر او غير المباشر..

ويجب أن تتضمن آليات الانتاج الرسالة الفلسفية من العملية الانتاجية في اتباع أهداف مستقبلية على مستوى الأفراد أو المؤسسات، وهذه الرسالة هي التي تؤشر طبيعة دور عملية الإنتاج، والمسارات التي تتبعها سواء أكان المسار المادي أم المسار الفكري، وإن كان الهدف من الإنتاج الربح المادي أو تحقيق المنافع الفكرية من إنتاج العرض المسرحي وتقديم المتعة والمنفعة الفكرية للجمهور، ومن هذا المحور نستطيع أن نحدد ما إذا كان العمل الانتاجي يسير باتجاه التغلغل في التخطيط الذي يوازن ما بين ملاكات المؤسسات

الإنتاجية من أموال وقدرات بشرية، وبين الأهداف التي تسعى المؤسسات إلى تحقيقها من وراء العروض المسرحية، وإن هذا التوازن يتم التخطيط له ضمن الموازنة وفقراتها، إذ تحتوي على الخطط المالية المفصلة، وان التخطيط الجيد في العملية الإنتاجية يستند إلى الإدراك والمعرفة الجيدة لفلسفة آليات الإنتاج بالتعامل مع العناصر البشرية، ابتداءً من وضع الخطط، مروراً بكل تفاصيل العملية الانتاجية مع المعرفة الكاملة بالميزانية المالية وكيفية وضع النفقات والمردودات، ضمن تخطيط يسعى الى استغلال الموارد بأفضل صورة

سبيل الحصول على الناتج النهائي، ومن أساسيات الموازنة تحديد مدى التكاليف والنفقات، ومعرفة مدى الأرباح أيضاً..

وتشمل الموازنة جميع مفاصل انتاج العمل، مع اعتماد مبدأ المرونة بالتطبيق، حيث تعتمد في جانب منها على مبدأ التقديرات في الكلف، كما إنها يجب أن تتيح وتهيء جميع الاحتياجات الأساسية والثانوية التي يقتضيها العمل المسرحي..

من جانب آخر، يتوجب العمل على إدارة التوازن في العملية الانتاجية المسرحية، بحيث تحقق الإستجابة لما يرغب فيه الجمهور ويتطلب في مشاهدته ووضع الاحتمالات الممكنة في تقبل الجمهور للعمل المسرحي، وهذا يستدعي العمل على انتاج مسرحي يتناسب مع التقبل والرضى لدى جمهور اليوم، والسعي للتماهي مع ذائقته المعاصرة حتى يستطيع العمل المسرحي تحقيق فعل التواصل والإستجابة..

كما إن الإدارة والتخطيط في عملية إنتاج العرض المسرحي تستوجب عملية تنظيم وترتيب البيانات والأعمال وديمومة العمل المسرحي وتوفير سبل استمرار العمل وتنظيم أوضاع الاداريين، والفنيين، والممثلين، والتقنيين، وهذه تعد أولى أوليات الإنتاج وانعكاساتها على العرض المسرحي، إذ يستطيع المسؤول الاداري تطبيق فن الادارة، إذ إنها عملية تحقيق الأهداف المرسومة بالاستخدام الأمثل للموارد المتاحة، وفق منهج محدد، وضمن بيئة معينة، والادارة فرع من العلوم الاجتماعية، وهي أيضا عملية التخطيط والتنظيم والتنسيق والتوجيه والرقابة على الموارد المالية والبشرية وصولاً إلى أفضل النتائج بأقصر الطرق وأقل التكاليف المادية، فعملية الإدارة والتخطيط هي العنصر الأهم والحلقة الأساس في إنجاح أي عمل، فضلا عن وضع خطة انتاجية تقترح الحلول البديلة في حالة عدم تحقيق الغاية المطلوبة أثناء تنفيذ الخطة المرسومة ضمن أولويات عملية الادارة والتخطيط، ضمن خطة واستراتيجية تقوم على أساس:

. وضع أهداف محددة: فالعمل الاداري الناجح هو تحديد أهداف العمل بشكل واضح، وأيضاً

طرق واقعية لغرض تحقيق الأهداف.

. وضع تصور للتخطيط: وهو ما يساعد على تحقيق الغايات الأساسية من العمل حينما يتم تحديد، تصورات مستقبلية حول عملية الانتاج بكل تفرعاتها وطرق انتاجها.

. تحديد خطط ثانوية: وهي الخطط البديلة والفرعية التي بمجملها يتم تحقيق الخطة الأساسية والرئيسة إذ يتم تفكيك الخطة الأساسية وتجزئتها إلى خطط فرعية من أجل تسهيل

أنتجت عروضاً مسرحية بقيت للآن ماثلة في ذاكرة جمهور المسرح، تمت محاولة إعادة إنتاج (البستوكة) وتقديمها في سنة 2005 من قبل الفرقة الوطنية وهي فرقة حكومية تابعة لدائرة السينما والمسرح، وكان الرهان على محاولة استعادة ذلك البريق الذي حققه العرض الأول في سنة 1967، فجاء العرض الأخير يحاكي ذلك الطقس المسرحي الذي كان مصدراً لغواية المتلقي وادهاشه في حينها بعد أن حقق فعلاً فرجوياً، تكتمل من خلاله عناصر ووحدات الشوط الجمالي للعرض المسرحي، وهنا كان رهان القائمين على فكرة إعادة الإنتاج وعملوا على تقديم ذات المفردات المشهدية، وبمستوى انتاجي متواضع ومحدودة، حيث استعادوا توظيف المفردات القديمة والسينوغرافيا بطقسيتها وروحيتها التي كانت تحاكي عصرها وجمهورها وقضايا مرحلتها، ولم يقفوا على حقيقة إن ذائقة جمهور سنة 2005 هي غير ذائقة جمهور 1967، فكان من الطبيعي أن يحدث مثل هذا التقاطع وعدم التقبل والاستجابة، على الرغم من الأثر الوجداني الذي يمتلكه العرض في ذاكرة التلقي، لكن الاعتماد على ممكنات إنتاجية لزمن مغاير لذائقة مغايرة تحكمها ثقافة العصر المتحول والمتجدد والمتسارع لا يمكن أن تحقق فعلاً تواصلياً وتفاعلياً مع الجمهور..

فمسألة تأمين الدعم المادي وتهيئة ميزانية انتاجية قادرة على بناء منظومة مشهدية متوافقة مع حداثة العصر وذائقة المتلقي، ترفع من حيوية وتدفق الفرجة، فالمنظومة الإنتاجية تلعب دوراً أساسياً وفاعلاً في الارتقاء بجماليات العرض وتفاعل المتلقي من خلال تهيئة مستلزمات الفرجة التي تعمل على غواية الجمهور وتحقق جماليات الفرجة المسرحية، فالجهة الإنتاجية التي تستهدف تحقيق الشوط الجمالي لإكتمال عناصر الفعل المسرحي، لا بد أن تمنح الأريحية الكافية لغرض تقديم مشهدية تعكس روحية العصر وتستجيب لذائقة التلقي، عبر توظيف مفردات التكنولوجيا الحديثة وتقنيات التواصل والإتصال المعاصرة، ودمج المؤثرات البصرية والسمعية المبتكرة، لتحقيق المتعة البصرية وتعميق دلالات الفرجة المسرحية.

أساليب وطرائق تمويل الإنتاج المسرحي في العراق:

يتم عادة تطبيق طرق وخطط وبرامج لتنظيم الوسائل المالية والإدارية والبشرية، بهدف انتاج عمل مسرحي بمواصفات جمالية وتقنية تحقق أهداف ومرامي ورسالة هذا العمل، هذا يعني بالضرورة وجود إدارة إنتاجية للعرض المسرحي، أي خطة موازنة مالية تعتمد على وضع مؤشرات عن الأهداف والبرامج، ووضع ضوابط لآليات الصرف والمبالغ التي سوف تنفق في

الأخرى، ولكن طريقة التمويل والإنتاج فيها تبدو أكثر مرونة على مستوى التعامل الإداري والتنظيمي مع الأعمال المسرحية.

3. الفرق الأهلية وفرق المحافظات، ويعتمد تمويلها على إمكانات أعضاء الفرقة، وعلى واردات التذاكر، وعلى دعم بعض مؤسسات وشركات القطاع الخاص ورجال الأعمال، وأحياناً يتم تمويل العمل المسرحي بالتعاون مع نقابة الفنانين.

4. كليات ومعاهد الفنون الجميلة، وهي مؤسسات أكاديمية تقدم عروضاً مسرحية كجزء من مستلزمات استكمال المنهج الدراسي ضمن مادة التطبيقات المختبرية، أي إن العمل المسرحي يقدم من قبل أساتذة وطلبة الكلية أو المعهد ضمن شروط ومواضعات الدرس الأكاديمي، أما ما يتعلق بتوفير مستلزمات السينوغرافيا فيمكن أن توفره إدارة الكلية التي تتعامل مع مجمل الحالات بالحدود المتاحة والمتيسرة، بين توفير هذه المستلزمات من السوق التجاري أو الإستعانة بما متوفر بمخازن الكلية أو المعهد من معدات وأجهزة وورش نجارة وخياطة وبقية المستلزمات، على إن المؤسسات الأكاديمية تتعامل مع الحالة كجزء من مهارات وقدرات الطالب في توظيف وإيجاد البدائل الممكنة لتقديم صورة مسرحية، وتعد ذلك جزءاً من التدريب العملي لطالب الفنون المسرحية.

مستوى التمويل وإقبال الجمهور:

لعبت تقنيات الإتصال والتكنولوجيا المعاصرة دوراً كبيراً في توجيه وتشكيل ذائقة الجمهور، فبعد إن كانت الحركات الفنية والتيارات الطليعية مصدراً أساسياً لغواية جمهور المسرح ومتابعتها ورصد مخرجاتها وملاحقة نتاجاتها، حيث كان يكتمل من خلالها أثر وتأثير الفعل المسرحي، لكنه اليوم، وفي ظل عصر المتغيرات والأزمات والإضطرابات، وما رافقها من حداثة في التقنيات والرقميات ونظم التواصل والإتصال وإيقاع العصر المتسارع، كل ذلك وغيره ألقى بظله على بنية التكوين الثقافي والذوقي للمجتمع بكل أطيافه، ومنه جمهور المسرح، وهنا يتمثل دور المؤسسة الثقافية والمسرحية بشكل أدق، وتحديداً الجهة المنتجة للعرض المسرحي، ودورها في عملية ضبط مسارات العلاقة بين المسرح والجمهور، وتقديم ما يوّد ويرغب أن يراه، وبين إمكانات التمويل والإنتاج المتاحة لإنتاج العرض المسرحي.

وفي محاولة استعادة إنتاج وتقديم أحدى أهم التجارب المسرحية العراقية التي تم انتاجها وعرضها سابقاً، وهي مسرحية (البستوكة) التي أخرجها سامي عبد الحميد في سنة 1967 وأنتجها فرقة المسرح الفني الحديث، وهي من الفرق المسرحية الأهلية العراقية العريقة التي

تمويل الإنتاج المسرحي:

نسعى في هذا المفصل من الورقة البحثية الى تشخيص وتحديد المفاصل الأساسية التي يعتمد عليها في تمويل الإنتاج المسرحي بشكل عام، والكيفية والأسس والعناصر التي تجري بموجبها، من خلال البحث والتقصي في وحَولَ:

1. جهات التمويل المتوفرة (خزينة الدولة المركزية: الوزارات/ المحافظات والأقاليم/ البلديات.. وما هي نسبها...؟
2. العناصر التي يتم على أساسها التمويل، ومن يتخذ القرار وتحديد مقدار الدعم...؟
3. من يتلقى التمويل...؟ وكيف...؟ (الفرق، المسارح، شركات الإنتاج، أصحاب المشاريع)
4. انعكاس طبيعة التمويل على المهن الدرامية وحياة أصحابها..
5. طبيعة العلاقة بين التمويل والتوزيع وإقبال الجمهور.
6. مسالك الحوكمة وآلياتها والأسس التي تقوم عليها..
7. مسائل الرقابة على الإنتاج/ آليات التعامل وأدواته.

جهات تمويل الإنتاج المسرحي في العراق:

تتعدد وتتباين جهات تمويل وإنتاج العرض المسرحي في العراق، وهي تضم:

1. دائرة السينما والمسرح، وهي إحدى المؤسسات الرسمية الحكومية في وزارة الثقافة العراقية، حيث تقدم هذه المؤسسة خطة سنوية للوزارة من أجل دعم وتمويل إنتاج عدد من العروض المسرحية حسب خطة الموسم السنوي، كما تمتلك هذه المؤسسة فريق متكامل من المتخصصين بالعمل المسرحي، (مؤلفين، ممثلين، مخرجين، سينوغرافيين)، مرتبطين وظيفياً بهذه المؤسسة التي تمتلك نظاماً داخلياً لتشغيل هؤلاء الموظفين في العمل المسرحي ضمن نظام المكافآت الخاص بكل عمل مسرحي، وتتحدد قيمة المكافأة بحسب الجهد والمهمة الموكلة لكل منهم، ويدير هذه العملية مدير إنتاج مرتبط أصلاً بالكادر الإداري للمؤسسة، فضلاً عن مرتباتهم الشهرية المحددة مسبقاً كموظفي دولة.

2. نقابة الفنانين العراقيين، وهي مؤسسة غير حكومية، شبه رسمية، تضم جميع الفنانين العراقيين، موظفين وغير موظفين، والفنانين يميلون للتوجه الى النقابة على الرغم من الإمكانات المحدودة التي تقدمها لدعم الإعمال المسرحية، وذلك لأنها تعتمد بشكل أساسي على المنح والهبات التي تحصل عليها من الجهات الحكومية والوزارات والهيئات والمؤسسات

الإخراجية إلى واقع، ويتمثل دوره في توفير البنية التحتية المادية، وتحقيق التناغم الجمالي للفرجة وتجسيد الرؤية وتحويل الأفكار المجردة إلى مشهد مسرحي يتشكل عبر وحدات السينوغرافيا التي تخلق طقساً مشهدياً يحقق اكتمال الفعل المسرحي.

فمسألة تأمين الدعم المادي وتوفير ميزانية انتاجية قادرة على بناء منظومة مشهدية متوافقة مع حداثة العصر وذائقة المتلقي، ترفع من حيوية وتدفق الفرجة، فالدعم المادي يلعب دوراً أساسياً في الارتقاء بجماليات العرض وتفاعل المتلقي، فالميزانيات الإنتاجية التي تمنح الأريحية الكافية لتقديم مشهدية تعكس روح العصر وتستجيب لذائقة التلقي، عبر توظف مفردات التكنولوجيا الحديثة، ودمج المؤثرات البصرية والسمعية المبتكرة، هي التي تحقق المتعة البصرية وتعمق دلالات الفرجة المسرحية.

المقاربـــة المعتمدة:

أسهمت حركية العصر والتطور التكنولوجي المصاحب ونظم الإتصال التي نعيش اليوم على وقعها في عالم متسارع ومضطرب، في تشكيل ذائقة الجمهور، فبعد إن كان جمهور المسرح في السنوات الماضية متفاعلاً مع مجمل الحركات الفنية والتيارات الطليعية وقانعاً ببساطة التعبير عنها بوصفها جزءاً من البناء الفني، فإنه اليوم في ظل المتغيرات المتسارعة وما يصاحبها من مستجدات في بناء المنظومة الذوقية للمجتمع، لم يعد كذلك، لنجد أنفسنا نبحث في طبيعة الموضوعات التي تمثل جزءاً أساسياً من حاجات الجمهور الباحث عن وجوده، ومن خلالها كان يكتمل الفعل المسرحي.

وهنا يتمثل دور المؤسسة أو الجهة المنتجة للعرض المسرحي وموقعها في عملية ضبط مسارات العلاقة بين المسرح والجمهور، وسنقف عند أحدى أهم التجارب المسرحية العراقية التي تم انتاجها وعرضها لمرتين وفي زمنين مختلفين، وهي مسرحية (البستوكة) التي أخرجها سامي عبد الحميد في سنة 1967 وأنتجها فرقة المسرح الفني الحديث، ثم أعيد إنتاجها في سنة 2005 لمحاولة استعادة ذلك البريق الذي حققه العرض الأول في سنة 1967، وهو يحاكي نفس ذلك الجو الذي سحر المتلقي في حينها، موظفاً ذات المفردات المشهدية، وبمستوى انتاجي متواضع ومحدودة، إلا إن القائمين على إعادة إنتاج العرض بمفرداته القديمة اصطدموا بعدم تقبل الجمهور للعرض، على الرغم من أثره الوجداني في ذاكرة التلقي، ويعود السبب في ذلك الى الإعتماد على ممكنات إنتاجية لزمن مغاير لذائقة مغايرة تحكمها ثقافة العصر المتحول والمتجدد..

(غوايـــة الجمهور وممكـــنـــات صـــنـــاعة جمالـيـــات الفرجة)

نحو اكتمال الفعل المسـرحي وإدامة شوط الحيـاة المسـرحية

رياض موسى سكران

تقديم:

لا بدّ من الإشارة بداية الى العقل النقدي الذي اقترح هندسة الخارطة الفكرية لعنوان هذه الندوة ومحاورها الأساسية بجرأة وعلمية، ووعي بما يحدث من مشكلات جوهرية في المسرح اليوم، وهو يعيش في ظل الأزمات الراهنة، فالعنوان، يضع تحت المجهر واحدة من أهم الإشكاليات المسكوت عنها في عملية صناعة الفرجة المسرحية، فجمهور المسرح بدأ يفقد شغفه، بسبب الإكراهات العديدة المتداخلة الناتجة عن الأزمات الإقتصادية والإنسانية المتلاحقة والمتصاعدة، أدت بالنتيجة الى شحة الدعم الحكومي والمؤسسي لمجمل منظومة الخطاب الثقافي، ومنه الإنتاج المسرحي، مما أفقد الفرجة الكثير من جماليتها المتحققة جراء ارتباط عملية الإنتاج المسرحي بذائقة المتلقي، وهي علاقة تبادلية وعضوية، علاقة تأثير وتأثر، تُحدد نجاح العمل الفني واستمراريته عبر التفاعل الحي الذي يؤثر في وعي الجمهور وذائقته الفنية لرؤى جديدة تعكس طبيعة الحياة الراهنة، حيث يواجه المخرج إشكالية المزج بين إرضاء ذائقة الجمهور وإثارة شغفه، وبين تقديم فرجة معرفية وجمالية تحقق اكتمال الفعل المسرحي..

عـــناصر البحث الرئيسية:

الإنتاج المسرحي هو عملية إبداعية متواشجة مع عملية الإبداع الفني، تهدف إلى تقديم خطابات جمالية ومعرفية تتفاعل بشكل مباشر مع ذائقة المتلقي، وتعتمد هذه العلاقة على عناصر رئيسية تشمل: العرض الحي، أفق التوقع، وذلك من خلال كيفية تشكيل دلالات العرض المسرحي، فالإنتاج المسرحي هو العصب المادي والفني الذي يترجم النص والرؤية

recreate the atmosphere that had once captivated the audience by reusing the same scenic elements, despite modest and limited production resources. We aim to identify and define the key factors involved in the financing of theatrical production in general, as well as the methods, foundations, and criteria that govern such funding. To this end, we will explore questions including: What sources of funding are available (central public treasury—such as ministries, governorates, regions, municipalities, etc.) and what are their respective contributions? On what criteria is funding allocated? Who makes the decisions and determines the amount of support provided? Who receives this funding, and under what terms (theater companies, venues, production firms, or individual project initiators)? How does the nature of the funding affect theatrical professions and the lives of those who work within them? What is the relationship between funding, the dissemination of work, and audience attendance? What are the governance structures and mechanisms, and upon which principles are they based? What issues are raised by the oversight of production, and what are the methods and instruments used for such control?



رياض موسى سكران

الملخصات:

نسعى في هذه الورقة - من خلال الوقوف عند أحدى أهم التجارب المسرحية العراقية التي تم انتاجها وعرضها لمرتين وفي زمنين مختلفين، وهي مسرحية (البستوكة) التي أخرجها سامي عبد الحميد في سنة 1967 وأنتجها فرقة المسرح الفني الحديث، ثم أعيد إنتاجها في سنة 2005 - الى تشخيص وتحديد المفاصل الأساسية التي يعتمد عليها في تمويل الإنتاج المسرحي بشكل عام، والكيفية والأسس والعناصر التي تجري بموجبها، من خلال البحث والتقصي في وحَولَ: جهات التمويل المتوفرة (خزينة الدولة المركزية: الوزارات/ المحافظات والأقاليم/ البلديات.. وما هي نسبها..؟؛ العناصر التي يتم على أساسها التمويل، ومن يتخذ القرار وتحديد مقدار الدعم..؟ من يتلقى التمويل..؟ وكيف..؟ (الفرق، المسارح، شركات الإنتاج، أصحاب المشاريع)؛ انعكاس طبيعة التمويل على المهن الدرامية وحياة أصحابها.؛ طبيعة العلاقة بين التمويل والتوزيع وإقبال الجمهور؛ . مسالك الحوكمة وآلياتها والأسس التي تقوم عليها. مسائل الرقابة على الإنتاج/ آليات التعامل وأدواته.

Nous nous intéresserons à l'une des expériences les plus importantes du théâtre irakien : la pièce Al-Bastouka, produite et présentée à deux reprises, à deux époques différentes. Mise en scène par Sami Abdel Hamid en 1967 et produite par la troupe du Théâtre artistique moderne, elle a été reprise en 2005 dans le but de retrouver l'éclat qu'avait connu la première représentation en 1967. Cette reprise cherchait à recréer l'atmosphère qui avait alors enchanté le public, en réutilisant les mêmes éléments scéniques, avec des moyens de production modestes et limités. Nous cherchons à identifier et à définir les principaux éléments qui interviennent dans le financement de la production théâtrale en général, ainsi que les modalités, les fondements et les critères qui régissent ce financement. Pour ce faire, nous examinerons notamment les questions suivantes : Quelles sont les sources de financement disponibles (trésor public central : ministères, gouvernorats et régions, municipalités, etc.) et quelles sont leurs parts respectives ? Sur quels critères le financement est-il attribué ? Qui prend les décisions et détermine le montant des aides ? Qui bénéficie du financement et selon quelles modalités (compagnies, théâtres, sociétés de production, porteurs de projets) ? Quelles sont les répercussions de la nature du financement sur les métiers du théâtre et sur la vie de ceux qui les exercent ? Quelle est la nature du lien entre financement, diffusion et fréquentation par le public ? Quels sont les circuits et les mécanismes de gouvernance, et sur quels principes reposent-ils ? Quelles questions soulève le contrôle de la production, et quels en sont les modalités et les instruments ?

We will examine one of the most significant experiments in Iraqi theater: the play *Al-Bastouka*, which was produced and presented on two separate occasions, in two different eras. Directed by Sami Abdel Hamid in 1967 and produced by the Modern Artistic Theater troupe, the play was revived in 2005 with the aim of recapturing the brilliance of its original 1967 run. This revival sought to

(غوايـــة الجمهور
وممكنـــات صنـــاعة
جماليـــات الفرجة)

نحو اكتمال الفعل المسرحي وإدامة شوط الحياة المسرحية

حضور جماهيري مجتمعي وليس نخبوي فحسب، ثم أن التذاكر[3] المدفوعة بمقابل مادي هي شرط أساسي من شروط تنفيذ العروض لتحقيق عائد مادي يتسق مع فكرة الاستثمار في الفنون التي أقرتها الرؤية.

الخلاصة

نقول في الختام إن المراحل التي عبر فيها التمويل المسرحي في المملكة العربية السعودية لم يكن قارا، بل شهد تحولات عديدة، فمن المراحل الصعبة التي بلغها التمويل المسرحي أن أعلنت الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون في فترة ما عن حالة تقشف مالي كان صعبا على المسرحيين ومنتجهم.

وفي مرحلة أخرى أصيب التمويل بحالة من التذبذب المربك للنشاط المسرحي نتيجة عدم التقنين أو الحوكمة، بينما عبر في فترة ما بعد الرؤية بقفزة استثنائية على جميع المستويات. وهنا نتساءل:

. ما مدى إمكانية ثبات هذا البرنامج التمويلي في السنوات القامة خاصة حين تبلغ رؤية عشرين ثلاثين سنتها الختامية وهي عام2030 م؟

. ما مدى قدرة هذا البرنامج التمويلي القوي على تحقيق استراتيجياته؟

. ما مدى وعي المسرحيين السعوديين به وبدوره وآليات عمله؟ ومدى اتفاقهم مع هدفه الأسمى؟ ذلك الهدف الذي يريد خلق حراك مسرحي سعودي يستهدف التلقي المسرحي المجتمعي بالدرجة الأولى، ويضع الجمهور بجميع فئاته وأطيافه في أولوياته، ويطمح إلى زيادة إيرادات العائد الاقتصادي السعودي المحلي من خلال المنتج المسرحي!

الهوامش

1. كل الأرقام والإحصاءات مستقاة من موقع منصة ستار، بالإضافة إلى المتابعة الذاتية لحركية ستار، ومن أدلة رسمية لهيئة المسرح والفنون الأدائية بالسعودية.
2. ملاحظة الأرقام تقريبية استنتجها الباحث من برامج الدعم الذي قدمها ستار للفرق المسرحية والشركات والمؤسسات السعودية خلال سنوات 2024, و 2025 و2026
3. من الواجب الإشارة إلى أن ستار يتيح فرصة لفريق العمل الممول لتوزيع تذاكر مجانية من باب الدعوات للشخصيات الاعتبارية ومن في حكمها.

سامي عبد اللطيف الجمعان

باحث وناقد مسرحي أستاذ النقد المسرحي بجامعة الملك فيصل — المملكة العربية السعودية.

ألّف عددًا هامًا من المسرحيات أخرجت في السعودية وفي بعض الدول العربية.

1. عدم التزام المستفيدين ببنود التنفيذ المعتمدة في العقد.

2- تفاوت جودة المخرجات النهائية كالتسجيل والتوثيق المنفذة من قبل المستفيدين.

3- ضعف التسويق والترويج للعمل المسرحي مما دفع بالمستفيدين إلى توزيع تذاكر مجانية أو تخفيض القيمة بشكل غير منطقي.

4- ضعف البيانات والإحصائيات لشباك التذاكر المقدمة من قبل المستفيدين.

ستار من حيث الحوكمة المراجعة والتقييم

برنامج ستار أسس من معين الحوكمة، وجاء مقننا من حيث الآليات، ومن حيث الاشتراطات، ومن حيث كيفيات التنفيذ. ورغم هذا فهو يخضع بين فترة وأخرى للمراجعة والتقييم، فالحوكمة الرصينة التي تنتهجها وزارات الدولة في المملكة العربية السعودية تفرض اخضاع كل البرامج والمبادرات للمراجعة والتقييم، وقد خضعت مبادرة ستار كغيرها للمراجعة الدورية، بناء على ما يصل من المستفيدين من ملاحظات، ومن المراقبين الحكوميين، خاصة بعد تجربته في نسخ الأعوام الثلاثة:(2024و2025و2026م).

عليه صممت نسخة جديدة من ستار على أن تنفذ هذه النسخة والمحدثة والمراجعة منه بعد إقرارها بحلول عام 2027م.

أما خارطة التجديد المقترحة لبرنامج ستار، فتقوم تثبيت بعض سمات النسخة الأولى ما إضافة سمات جديدة، وتم الانتهاء إلى البنود التالية:

- تطوير المحتوى
- دعم الإنتاج
- إتاحة العرض
- دعم الترويج
- أرشفة الأعمال

آليات ستار في رقابة خيارات المستفيدين

بما أن ستار يوافق على التمويل للعروض المتقدمة للدعم بناء على اشتراطات أولية منها الموافقة على النص، والموافقة على الرؤية الإخراجية التي يقدمها مخرج العرض، إلا أن الدعم لا يأتي دفعة واحدة، بل يقسم على دفعات تصرف بالتوازي مع مراحل إنتاج العمل المسرحي.

وهذا يضمن لستار الرقابة المستمرة وهي رقابة تفاعلية ناعمة في جزئية منها، ورقابة توجيهية من جهة أخرى. وحازمة في الوقت نفسه، فقد يصل القرار فيها إلى إيقاف المشروع من قبل ستار إذا أخل فريق العرض الممول بشرط من شروط التعاقد مع ستار.

مستهدفات ستار في التوزيع الفني والتلقي الجماهيري للعمل المسرحي الممول

يشترط برنامج ستار قيام فريق العمل باقتراح آليات التوزيع الفني للعمل الممول، بحيث يصل للجماهير ويحقق نسبة تلقي عالية، وهذه مستهدفات أساسية لدى ستار كتحقيق عائد

ثالثا . التحقق من استيفاء شروط الأهلية، ومعايير المفاضلة بين المتقدمين.

رابعا . قيام الفرق المقبولة بالبدء بتنفيذ أعمالها تحت رقابة الجهة الداعمة.

. برنامج التمويل ستار، الانطلاقة والتمكين انطلق برنامج ستار لتمويل الإنتاج في نسخته الأولى سنة 2024م

خطاطة توضح حجم الدعم وتفاصيله[1]

سنة التمويل	عدد الأعمال المسرحية المدعومة	المستفيدون	ناتج عدد العروض الفنية	الأثر الجغرافي في انتشار المسرح
السنة الأولى للتمويل 2024	30 عملا مسرحيا (ملحوظة هذا الدعم قبل منصة ستار)	(الفرق المسرحية) المشاركة في النسخة الأولى من مهرجان الرياض	150 عرضا مسرحيا في شهر تقريبا	16 مدينة بالمملكة استفادت من هذه العروض
	20 عرضا مسرحية	أندية الهواة المشاركة في النسخة الأولى لمهرجان أندية الهواة	100 عرض مسرحي	7 مدن سعودية
السنة الثانية للتمويل 2025	28 عملا مسرحيا	الفرق المسرحية والشركات والمؤسسات	90 عرضا	13 مدينة
السنة الثالثة للتمويل 2026	23 عرضا فنيا 13 عرضا لأندية الهواة	. الفرق المسرحية والشركات والمؤسسات الفنية	تحت إجراء التنفيذ	تحت إجراء التنفيذ

الحد الأعلى والأدنى للتمويل المالي

حتى هذه اللحظة وبمرور ثلاث نسخ على التمويل[2] الذي يقدمه برنامج ستار الثلاث فالتمويل تراوح بين حده الأعلى وحده الأدنى حسبما يلي:

حجم التمويل المالي لبرنامج ستار:

الحد الأعلى 560 ألف دولار للمنتج الواحد --- الحد الأدنى 66 ألف دولار للمنتج الواحد

. انعكاس وأثر برنامج ستار لتمويل الإنتاج المسرحي على القطاع

1. تمكين الفرق المسرحية والممارسين والمواهب الصاعدة.

2- تحفيز الشركات والمؤسسات والجمعيات على الاستثمار.

- ضمان تحول قطاع المسرح إلى عنصر اقتصادي فعال ومستدام يسهم في خلق فرص عمل تنموية.

التحديات التي واجهت مبادرة برنامج دعم الإنتاج ستار

عوامل التحول في وضعيات التمويل المسرحي في المملكة

أولا . قرار الدولة السياسي الذي أدى فور صدوره إلى تشكيل واقع جديد للتمويل المسرحي وآلياته. فقَلب مَوازين الحالةِ التمويليةِ بسرعة البرق، ووسع من مساحة حضور المسرح مجتمعيا.

ثانيا . وضع المسرح والفنون الادائية بالمملكة ضمن خطط التنمية الوطنية كي يصبح تمويله قارا ومستداما، وإن لا يخضع للاجتهادات الطارئة أو التحولات المفاجئة.

ثالثا . تقنين الآليات القادرة على ترجمة القرار السياسي، بوضع برامج تنفيذية عملية بوسعها جعل التمويل المسرحي ممكنا وقابلا للتحقق من خلال استراتيجيات محددة.

رابعا . ترجمت هذه الاستراتيجيات إلى برنامج دعم وطني واضح المعالم، أطلق على موقع وزارة الثقافة السعودية الرسمي تحت مسمى منصة (ستار) .

خامسا . وضع أسس وقوانين دقيقة لبرنامج ستار، مع اتاحة الفرصة لطالب الدعم بوضع التصور المالي لإنتاج عمله، مع خضوع هذا المقترح للمراجعة من قبل القائمين على المنصة وإقرار حجم التمويل النهائي.

برنامج التمويل (ستار)

برنامج ستار كما يُعَرَف على صفحة وزارة الثقافة هو أحد برامج مبادرة دعم الإنتاج، وهدفه توفير الدعم للإنتاج المسرحي والفنون الأدائية للفئات المستهدفة من مستفيدي القطاع، وتحفيزها على تحمل المخاطر وتحسين جودة الإنتاج وزيادة الناتج المحلي.

. القطاعات الإبداعية التي يمولها برنامج ستار

المسرح الرقص الكوميديا الارتجالية عروض الشارع

العروض الحركية البالية الأوبرا عروض السيرك

الفئات التي تتلقى تمويل برنامج ستار هي:

1. الشركات الفنية .
2. الفرق المسرحية والمؤسسات الفنية.
3. الجمعيات المعنية بالفنون.
4. أندية الهواة.

. آليات ستار في التمويل المسرحي

أولا . تمويل المستفيدين ماديا في مجال المسرح والفنون الأدائية.

ثانيا . يتخذ قرار الدعم بعد مراجعة الأعمال المتقدمة للدعم.

التي تتأسس على تحول وطني كبير هو رؤية المملكة العربية السعودية 20|30، التي أطلقت سنة 2016م، وتعني الخطة الوطنية الطموحة لتنويع الاقتصاد، وبُنيت على مرتكزات ثلاثة:

مجتمع حيوي اقتصاد مزدهر وطن طموح

مراحل التمويل المسرحي بالمملكة العربية السعودية

تقترح الورقة بناء على معطيات منهجية مرحلتين رئيسيتين مرّ بها التمويل المسرحي السعودي:

الأولى . مرحلة ما قبل الرؤية. الثانية . مرحلة ما بعد الرؤية.

اللافت بحق هو الفارق الكبير في وضعية التمويل بين المرحلة الأولى والمرحلة الثانية، بسبب أن رؤية المملكة 30 | 20 قلبت موازين القوى، فعكست مسار الحياة رأسا على عقب. وكنتيجة طبيعية للتحول الفُجائي الذي طرأ على وزارة الثقافة السعودية، لم يعد المسرح مجرد نشاط تكميلي في منظور الوزارة، بل استحال إلى مجال رئيسي يُراد منه المساهمة مع باقي المجالات تحقيق مستهدفات مشروع الدولة الأكبر وهو برنامج أطلق عليه (جودة الحياة). بمعنى جعل الفنون ومنها المسرح أداة لتحقيق حياة ذات جودة أعلى.

وهذا ما أحال المسرح وفنونه إلى مجال حيوي بعد أن أسست الوزارة له هيئة مختصة، سارعت بدورها في إطلاق مبادراتها المسرحية المتنوعة، التي وضعت المسرحيين السعوديين في حالة من الصدمة والدهشة، ودفعتهم للمقارنة بين ما كان وما صار، ومن أبرز هذه المبادرات برنامج تمويل الإنتاجي المسرحي، الذي جاء على رأس أولويات التحولات الكبرى التي سعت الهيئة إلى معالجتها بعد الرؤية.

الصدمة الكبرى كانت في قياس المسافة الزمنية للتمويل المسرحي في كل مرحلة، فلنا أن نتخيل قوة الفارق الزمني بين عمر المرحلتين، لقد استغرقت الحالة التمويلية المتهالكة في مرحلة ما قبل الرؤية ما يقارب الخمسة والأربعين عاما، في مقابل مسافة زمنية بسيطة لا تتجاوز السبع سنوات عاشتها الحالة التمويلية الطموحة في مرحلة ما بعد الرؤية.

التمويل والقرار السياسي

هذا التفاوت يطرح سؤالا مركزيا عن تلك القوة الهائلة التي يمتلكها القرار السياسي في تغيير وضعية التمويل لأي مجال من مجالات الثقافة والإبداع والفنون. فهو العامل الأقوى، إلى جانب عوامل أخرى.

تَحولات مَنظُومَة تَمويل الإنتاج المسرَحِي فِي المَملَكَة العَربِية السعودية

(التمويل المسرحي قبل رؤية 20 | 30 وما بعدها)

سامي عبد اللطيف أجمعان المملكة العربية السعودية

الوضعية العامة للتمويل المسرحي في المملكة العربية السعودية

على مَدى ستين عاما ويَزيد لَم تَقف عَجلة تَمويل الإنتاج المسرحي في المملكة العربية السعودية على مَنظُومة قَارَة، بل عَبرت في منعرجات وتحولات جذرية، أَسهمت في إحداثها عوامل عديدة، وشكلتها سياقات متنوعة، منها السياق الثقافي والاجتماعي والسياسي والإداري، والأخيران كانا الأشد عصفا بهذه التقلبات، نتاج عدم ثبات الهيكلة الإدارية وتبدلات أشكالها. ثم القرار السياسي وأثره الكبير في إحداث التحول، الأمر الذي أدى إلى تبدل خطط التمويل المسرحي من مرحلة إلى أخرى.

هذه المعاناة التمويلية . إن ساغت التسمية . هدّدت الحركة المسرحية السعودية قاطبة بالتراخي في حين، وبالتوقف في حين آخر، فانعكس ذلك على ثقة المجتمع المحلي بالمسرح، ورمى ظلاله على صوته المجتمعي في مناطق ومدن وقرى المملكة.

التمويل المسرحي في السعودية وتحولاته

بدأ المسرح السعودي بجهود ذاتية فردية، وتأسس من كيانات غير حكومية واطارات إدارية، والحادثة الشهيرة للرائد السعودي أحمد السباعي تشهد على ذلك، فإذا ما تناولناها من الجانب التمويلي أدركنا أن المسرح حينها بلا راعٍ، الأمر الذي دفع بالسباعي لتمويل مشروعه تمويلا كاملا، مشروعه المسرحي الذي بدأه عام 1960 م تحت مسمى (دار قريش للتمثيل القصصي الإسلامي)، فبماله الخاص اشترى أرضا وبنى عليها مسرحا، في فترة لم يكن للمسرح جهة حكومية ترعاه. وهذه الحادثة بمثابة المثال الحي نضبط من خلاله منهجية ورقتنا



سامي عبد اللطيف الجمعان المملكة العربية السعودية

الملخّصات:

ترصد هذه الورقة الحالة التمويلية لإنتاجات المسرح السعودي، وتقترح تصوّرًا عامًّا لتلك الحالة، بتقسيم مساراتها إلى مرحلتين رئيسيتين ترتبطان بالحدث السياسي والاقتصادي والاجتماعي الأقوى في المملكة العربية السعودية، المتمثّل فيما حدث بالمملكة عام 2016 ميلادية حين أطلقت الحكومة السعودية (رؤية المملكة العربية السعودية 20|30)، فقلبت بإعلانها موازين القوى، بل عكست مسار الحياة رأسًا على عقب، نتيجة ما أحدثته من تحوّل فجائي طال الثقافة ومجالاتها، فلم يعد المسرح مجرّد نشاط تكميلي في وزارة الثقافة الجديدة، إنّما كيان مستقلّ وأساسي يأتي ليحقّق مستهدفات مشروع دولة أكبر هو (جودة الحياة)، (...) تسعى الورقة لتشخيص الحالة التمويلية في المسرح السعودي بعد قولبتها في مرحلتين، مرحلة ما قبل الرؤية ومرحلة ما بعدها، وتكتسب المقارنة في هذه الورقة أهمّيتها لتوصّلها إلى نتيجة مبدئية فارقة، هي دور القرار السياسي في الدول في تشكيل آليات التمويل الثقافي، ومنه التمويل المسرحي، كما حدث في السعودية، فهذا القرار السياسي الممكن قلب موازين الحالة التمويلية بسرعة البرق، فوسّع من مساحة حضور المسرح مجتمعيًّا.

Cette étude examine la situation du financement des productions théâtrales saoudiennes et propose une vue d'ensemble de cette dynamique, en articulant son évolution autour de deux phases principales liées à un événement politique, économique et social majeur au sein du Royaume : le lancement, en 2016, de la « Vision 2030 » par le gouvernement saoudien. Cette initiative a bouleversé les rapports de force et a radicalement transformé le cours de la vie, en induisant une mutation soudaine qui a profondément affecté le secteur culturel et ses divers domaines. Le théâtre n'est plus une simple activité complémentaire au sein du nouveau ministère de la Culture ; il constitue désormais une entité autonome et fondamentale, appelée à concrétiser les objectifs d'un projet d'État : la « Qualité de vie ». Ce développement s'inscrit dans le contexte saoudien, structuré en deux phases distinctes : celle précédant la « Vision » et celle qui lui a succédé. Un phénomène marquant a émergé dans ce cadre : le rôle de la promotion politique — telle qu'observée en Arabie saoudite — dans le façonnement du champ culturel (incluant les mécanismes de financement). Cette approche, qui s'apparente à une forme de « démonstration politique » accélérée, a permis d'élargir considérablement l'espace de présence des publics ciblés au sein de la société.

This study examines the state of funding for Saudi theatrical productions and provides an overview of this dynamic, framing its evolution around two primary phases linked to a major political, economic, and social milestone in the Kingdom: the Saudi government's launch of "Vision 2030" in 2016. This initiative reshaped power dynamics and fundamentally altered the course of life, triggering a sudden transformation that profoundly impacted the cultural sector and its various domains. Theater is no longer merely a supplementary activity under the new Ministry of Culture; it has become an autonomous and essential entity, tasked with realizing the objectives of a state-led project: "Quality of Life." This development unfolds within the Saudi context, which is structured into two distinct phases: the period preceding the "Vision" and the period that followed it. A notable phenomenon has emerged within this framework: the role of political promotion—as observed in Saudi Arabia—in shaping the cultural sphere (including funding mechanisms). This approach, which functions as a form of accelerated "political demonstration," has significantly expanded the space available for targeted audiences to engage within society.

تَحَولات مَنظُومَة تَمويل الإنتاج المسرَحِي فِي المَملَكَة العَربِيةِ السعودية

(التمويل المسرحي قبل رؤية 20 | 30 وما بعدها)

بقي السؤال المهم وهو:

هل أعادت هذه المنظومات إنتاج أشكال جديدة من التبعية المؤسسية التي تؤثر في استقلالية الخطاب المسرحي ووظيفته النقدية؟

في تصوري أن موضوع الدعم وألياته لم يصل لموضوع استقلالية الخطاب المسرحي وتوجهاته التي ظلت كما هي في دول السعودية والإمارات وشددت نوعاً ما في الكويت لاعتبارات رقابية خاصة لا علاقة لها بموضوع الدعم، بمعنى أن الجهة الدائمة لا تفرض تصورات وتوجهات خاصة للخطاب المسرحي ووظيفته النقدية وهي في معزل عن القيام بدور الرقيب الذي تقوم به جهات أخرى لا علاقة لها بالدعم.

فهد ردة الحارثي — السعودية

كاتب ومخرج مسرحي سعودي، عضو مؤسّس لجمعية المسرحيين السعوديين

ألّف عددا هامّا من المسرحيات أخرجت في السعودية وفي عدد من البلدان العربية

2. زيادة الشراكات بين المؤسسات المسرحية والشركات الخاصة.
3. إنشاء صناديق متخصصة لتمويل الإنتاج المسرحي.
4. تطوير برامج تمويل ميسرة للفرق والشركات المسرحية الصغيرة.
5. تقديم حوافز للشركات التي تستثمر في المسرح والثقافة.
6. تطوير أنظمة الرعاية التجارية للمهرجانات والعروض.
7. إنشاء منصات رقمية لبيع التذاكر والمنتجات المسرحية.
8. دعم المسرح المدرسي والجامعي باعتباره قاعدة لتكوين الجمهور.
9. توفير برامج تدريبية في الإدارة المالية والتسويق للفرق المسرحية.
10. اعتماد مؤشرات لقياس العائد الاقتصادي والاجتماعي للتمويل الثقافي.
11. تشجيع الإنتاج المشترك بين دول الخليج.
12. تطوير السياحة الثقافية وربط العروض المسرحية بالفعاليات والمواسم السياحية

- كيف تتم الحوكمة في مجالات دعم المسرح في هذه الدول :
- التمويل / منح وبرامج دعم معلنة مع معايير واضحة لتقديم العروض ومدى الاستحقاق لها
- اختيار المشاريع / عبر لجان متخصصة ومستقلة نسبياً مع الافصاح عن معايير التقييم
- توزيع الدعم / عدم حصر الدعم في مؤسسة أو فرقة وإتاحة الفرص للمؤسسات الناشئة والمستقلة
- المساءلة / عبر عقود مالية واضحة وتقارير فنية ومالية وماجعة ماتحقق مقابل التمويل
- الشفافية / عبر إعلان البرامج والميزانيات والمعايير والنتائج
- قياس الأثر / بقياس الجمهور وعدد العروض ومدى رضا الحضور عن الفعالية وكذلك المشاركات الدولية وتطوير المواهب والانتاج المسرحي
- الاستدامة / أن لايكون الدعم مجرد تمويل بل يساعد الجهه المنفذة على بناء نموذج مالي وإداري وفني
- تضارب المصالح / وضع قواعد تمنع استفادة أعضاء لجان المنح من القرارات التي تخصهم مباشرة

تتميز الكويت بوجود تجربة ثقافية مؤسسية قديمة نسبياً، يمثلها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.

ويركز النموذج الكويتي بدرجة كبيرة على الرعاية الثقافية الرسمية ودعم الإنتاج الإبداعي والفني، إلى جانب وجود الفرق المسرحية والقطاع المسرحي الأهلي.

ومن نقاط قوة النموذج الكويتي ارتباط التمويل بالبنية الثقافية المؤسسية، إلا أن تنويع مصادر التمويل التجاري والاستثماري يمكن أن يمثل مجالاً مهماً للتطوير.

3. الإمارات: تنوع المنح والتمويل المؤسسي

يتميز النموذج الإماراتي بتعدد أشكال الدعم، حيث نجد إعانات تشغيلية للجمعيات، ومنحاً للمشروعات، ومنحاً للمبدعين، إضافة إلى دعم الفرق المسرحية والمشاركات الدولية، وتميز بتجربة الشارقة المسرحية التي يدعمها بشكل مباشر الشيخ سلطان القاسمي ويستفيد منها كافة الفرق المسرحية في الإمارات. كما تتضح أهمية معايير الأثر الثقافي والاستدامة والابتكار والحوكمة في تقييم المشروعات، وهو ما يعكس انتقال التمويل الثقافي من مجرد الدعم التقليدي إلى التمويل القائم على النتائج والأثر

سادساً: التحديات التي تواجه تمويل المسرح

على الرغم من تعدد مصادر التمويل، يواجه المسرح مجموعة من التحديات، من أهمها:

1. ارتفاع تكاليف الإنتاج المسرحي.
2. عدم استقرار إيرادات شباك التذاكر لبعض أنواع العروض وخصوصا للعروض التي لا تقدم كثيرا على مدار ليالي عرض كثيرة
3. الاعتماد الكبير على الدعم الحكومي في بعض المؤسسات.
4. ضعف الاستثمار الخاص في بعض مجالات المسرح غير التجاري.
5. ارتفاع تكاليف تشغيل المسارح والمنشآت.
6. الحاجة إلى تطوير القدرات الإدارية والمالية للفرق المسرحية.
7. صعوبة تحقيق التوازن بين القيمة الفنية والجدوى الاقتصادية.
8. الحاجة إلى تطوير نماذج جديدة للتمويل الجماهيري والرقمي.
9. الحاجة إلى مزيد من البيانات والإحصاءات المتعلقة بالاقتصاد المسرحي.

ثامناً: مقترحات لتطوير تمويل المسرح

يمكن تعزيز استدامة التمويل المسرحي في دول الخليج من خلال:

1. تنويع مصادر التمويل وعدم الاعتماد على مصدر واحد.

حالة خاصة ، ولعل الهيئة العربية للمسرح وأنشطتها خير دليل على تجربة جديرة بالدراسة على حدة من حيث دعم المسرح لفعل استدامة

رابعاً: المقارنة بين مصادر تمويل المسرح في الدول الثلاث

يمكن تلخيص أهم أوجه المقارنة في النقاط التالية :

التمويل الحكومي المرتفع

المنح المباشرة موجودة وواسعة ومتنوعة

دعم الإنتاج المسرحي برنامج «سِتَار» دعم مؤسسي وثقافي منح المشاريع والإنتاج

دعم المبدعين والنصوص موجود واضح من خلال دعم الأعمال المسرحية موجود عبر المنح الإبداعية

الصناديق والتمويل الثقافي متطور أقل وضوحاً كنظام تمويل مستقل موجود بصور المنح والدعم المؤسسي

القطاع الخاص توجه متزايد للاستثمار رعاية وشراكات شراكات ورعاية واستثمار

شباك التذاكر مصدر ذاتي له أثر معنوي أكثر من أثره المالي

تأجير المسارح والمرافق يكون مفيداً للجهات التي تملك مسارح مجهزة ومتعب ومكلف للجهات التي لا تملك مسرحا

دعم الجمعيات المسرحية موجود ضمن البرامج موجود تاريخياً ومؤسسياً

التمويل المصرفي متاح عبر برامج التمويل والضمانات الثقافية

تكشف المقارنة أن الدول الثلاث تشترك في وجود الدولة باعتبارها الممول والمنظم الرئيسي للقطاع المسرحي، إلا أن درجة تنوع مصادر التمويل تختلف.

1. السعودية: الانتقال نحو اقتصاد ثقافي

تتجه السعودية بصورة واضحة نحو تطوير نموذج اقتصادي للثقافة، إذ لا يقتصر الدعم على الإعانة المباشرة، بل يمتد إلى التمويل والاستثمار والضمانات والشراكات مع القطاع الخاص

وتبرز أهمية هذه التجربة في إنشاء آليات تمويل ثقافي متخصصة، مثل الصندوق الثقافي والتمويل الثقافي وبرامج هيئة المسرح والفنون الأدائية. وهذا يشير إلى توجه نحو جعل المسرح جزءاً من الاقتصاد الثقافي والإبداعي وليس مجرد نشاط مدعوم حكومياً.

2. الكويت: النموذج المؤسسي الثقافي التاريخي

3. منح المشروعات المسرحية

توفر وزارة الثقافة منحاً للمشروعات والبرامج الثقافية، وتدخل الفنون الأدائية والمسرح ضمن المجالات المستفيدة.وتُقيّم المشروعات وفق مجموعة من المعايير، منها جودة التخطيط، والقيمة المضافة للمشروع للجمعية وأعضائها، والقيمة المضافة للمشروع للمجتمع. (moc.gov.ae)

وفي عام 2026 أطلقت الوزارة دورة جديدة من برنامج منح مشاريع جمعيات النفع العام الثقافية، وتستهدف المنح الجمعيات الثقافية والفرق الفنية المرخصة، وتشمل مجالات الإنتاج الإبداعي والمهرجانات والمشاركة الدولية وغيرها.

4. المنح الوطنية للإبداع

أطلقت وزارة الثقافة الإماراتية البرنامج الوطني لمنح الثقافة والإبداع لدعم المبدعين في مجموعة من المجالات، من بينها الفنون الأدائية والمسرح. ويشمل البرنامج منحاً للإبداع والإنتاج والترويج والمشاركة، بما يوفر مورداً مالياً مباشراً للمبدعين والمشروعات الإبداعية. وتشير بيانات الوزارة إلى استفادة مبدعين في مجال الفنون الأدائية والمسرح من دورات البرنامج

5. تمويل الإنتاج المسرحي من خلال الجمعيات والفرق

أظهرت نتائج برامج المنح الإماراتية وجود دعم مباشر لمشروعات مسرحية وإنتاجات فنية ، حيث شملت المنح أعمالاً مسرحية لعدد من الجمعيات والمسارح في الدولة. وهذا يعكس اعتماد النموذج الإماراتي على تمويل المشروع المسرحي المحدد إلى جانب تمويل المؤسسة ذاتها.

6. استثمار المسارح والمرافق الثقافية

تمثل إيرادات تأجير المسارح والقاعات والمرافق مصدراً آخر من مصادر التمويل أو الإيرادات المرتبطة بالبنية التحتية الثقافية. وتوفر وزارة الثقافة خدمة تأجير المسارح والقاعات والمساحات التابعة لها للجهات الحكومية والجمعيات والمؤسسات ذات النفع العام والمنشآت الخاصة، وفق رسوم تختلف بحسب طبيعة الجهة ووقت الاستخدام

وفي التجربة الإماراتية لابد أن نتوقف طويلاً عند الدعم الكبير الذي يقدمه الشيخ الدكتور سلطان القاسمي للمسرح حاكم الشارقة، الذي جعل الشارقة فناراً للمسرح الإماراتي عبر جمعية المسرحيين وعبر مهرجان أيام الشارقة وعبر دعم الموسم المسرحي، وتخصيص أوقاف خيرية تصرف باستدامة على الكثير من الجهات مما يجعل فعل الاستدامة

– الإعلانات.

– الشراكات التجارية.

– تمويل المهرجانات.

– رعاية المواهب والفعاليات.

– التعاون مع شركات الإنتاج.

وتساعد هذه الآلية على تنويع مصادر التمويل وتقليل الاعتماد الكامل على الدعم الحكومي.

6. استثمار المسارح والمرافق

يتيح المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب حجز واستخدام المسارح التابعة له مقابل رسوم محددة، وهو ما يمثل مورداً مالياً مرتبطاً باستثمار البنية التحتية الثقافية. وتوضح الخدمة الرسمية وجود رسوم لحجز المسارح، إلى جانب مبلغ تأمين للحجز. وبذلك لا تقتصر المسارح على كونها مرافق ثقافية، وإنما يمكن أن تؤدي أيضاً وظيفة اقتصادية من خلال التأجير والاستثمار.

ثالثاً: مصادر تمويل المسرح في دولة الإمارات العربية المتحدة

تتميز دولة الإمارات العربية المتحدة بتعدد المستويات المؤسسية الداعمة للثقافة، وتجمع في تمويل المسرح بين الدعم الحكومي المباشر، والمنح، وإعانات الجمعيات، والتمويل الموجه للمشروعات، والاستفادة من المرافق الثقافية.

1. الدعم الحكومي المباشر

تقدم وزارة الثقافة الإماراتية دعماً مالياً للجمعيات الثقافية في صورة إعانات تشغيل أو منح لمشروعات ثقافية محددة. وتشمل المجالات التي يمكن أن تحصل على الدعم الفنون الأدائية والمسرح.

2. إعانات التشغيل

تقدم الوزارة إعانة تشغيلية للجمعيات الثقافية بهدف المساهمة في تغطية جزء من نفقاتها التشغيلية. وتشير السياسة المنشورة للوزارة إلى أن إعانة التشغيل موجهة، ضمن الفئات المستهدفة، إلى جمعيات الفنون الشعبية والمسارح، وتُحسب وفق العجز المالي المتحقق وبحد أقصى محدد في النظام

ويعني ذلك أن التمويل الإماراتي لا يقتصر على تمويل العرض المسرحي، بل يمكن أن يشمل استمرارية المؤسسة المسرحية ونفقاتها التشغيلية.

الوطني للثقافة والفنون والآداب دوراً محورياً في رعاية الثقافة والفنون والمسرح. وقد ارتبط المجلس منذ تأسيسه بتنمية الإنتاج الفكري والفني وتوفير المناخ الملائم للإنتاج الثقافي والفني، وانتقلت إليه إدارة المسرح ضمن الجهات الثقافية التي أصبحت تحت إشرافه. ويمكن تحديد أهم مصادر تمويل المسرح الكويتي فيما يأتي:

1. التمويل الحكومي

يمثل التمويل الحكومي المصدر المؤسسي الأساسي للنشاط الثقافي في الكويت، ويتمثل في الدعم الذي تقدمه الدولة للمؤسسات الثقافية وعلى رأسها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.ويتيح هذا التمويل للمجلس القيام بمهامه المتعلقة بتنمية النشاط الثقافي والفني ودعم الإنتاج المسرحي والفرق المسرحية المشهرة رسمياً

2. دعم الأعمال والمبدعين

يوفر المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب دعماً مادياً للمبدعين الكويتيين في مجال المسرحية، وفق شروط تتعلق بالأصالة والجدية والمستوى الفني للعمل. ويشمل الدعم أيضاً مجالات أدبية وإبداعية أخرى. وهذا النوع من التمويل يركز على الإبداع والنص المسرحي وليس فقط على إنتاج العرض.

3. دعم الفرق والأنشطة المسرحية

يشكل دعم الفرق المسرحية والمؤسسات المسرحية أحد أهم أوجه التمويل الحكومي للمسرح الكويتي، خصوصاً في إطار النشاط الذي ترعاه المؤسسات الثقافية الرسمية. ويتميز النموذج الكويتي تاريخياً بوجود فرق مسرحية أهلية ومؤسسات مسرحية تشارك في النشاط الثقافي والفني.

4. إيرادات شباك التذاكر

تمثل مبيعات التذاكر مصدراً ذاتياً مهماً لتمويل العروض المسرحية، ولا سيما الأعمال الجماهيرية والتجارية التي نشطت في الآونة الأخيرة وصنعت تكوينها وثقافة تعاطيها مع جمهور خاص بها وتساعد إيرادات الجمهور في تغطية جزء من تكاليف الإنتاج ، إلا أن الاعتماد عليها وحدها قد يكون غير كاف بالنسبة للعروض ذات التكاليف الإنتاجية المرتفعة ، ولذلك تعمد الفرق إلى تكرار مساحة العرض أكثر من مرة في اليوم

5. القطاع الخاص والرعاية التجارية

يمكن للقطاع الخاص المساهمة في تمويل المسرح من خلال:

– رعاية العروض.

ويشمل نطاق القطاعات المستفيدة المسرح والفنون الأدائية. كما أُطلقت برامج تمويلية سابقة بالتعاون بين صندوق التنمية الثقافي والبنوك السعودية لدعم المشاريع الثقافية، وكان المسرح والفنون الأدائية من القطاعات المستهدفة. وهذا يمثل تحولاً مهماً من مفهوم الإعانة الثقافية إلى مفهوم التمويل والاستثمار الثقافي.

4. الضمانات التمويلية

يسهم برنامج «كفالة» في تسهيل حصول المنشآت الثقافية الصغيرة والمتوسطة على التمويل من المؤسسات المالية. ويقدم منتج قطاع الثقافة ضمانات تمويلية تصل إلى 90% من قيمة التمويل وفق الضوابط المحددة، ويشمل القطاعات الثقافية المصنفة لدى صندوق التنمية الثقافي.

5. الاستثمار والشراكات مع القطاع الخاص

تتجه السياسة الثقافية السعودية إلى تشجيع الشركات والمؤسسات على الاستثمار في قطاع المسرح والفنون الأدائية. ويظهر ذلك بوضوح في برامج دعم الإنتاج التي تستهدف تحفيز الشركات والمؤسسات والجمعيات على الاستثمار في القطاع من خلال الشراكات. وبذلك أصبح القطاع الخاص شريكاً محتملاً في تمويل الإنتاج المسرحي، وليس مجرد جهة راعية للإعلانات.

6. الإيرادات الذاتية

يمكن أن تشمل الإيرادات الذاتية للمؤسسات والفرق المسرحية:

- مبيعات التذاكر.
- بيع حقوق العروض.
- رعاية العروض.
- تأجير بعض الخدمات والمرافق.
- الشراكات الإنتاجية.
- المشاركة في المهرجانات والفعاليات.
- المنتجات والخدمات المرتبطة بالإنتاج المسرحي.

وتزداد أهمية هذه المصادر مع تحول المسرح إلى جزء من الاقتصاد الثقافي والإبداعي.

ثانياً: مصادر تمويل المسرح في دولة الكويت

تمتلك الكويت تجربة تاريخية طويلة في مجال المسرح وهي رائدة المسرح في الخليج العربي وعرفت بنشاطها المستمر وروادها ومعهدها المسرحي الذي كان له دور في تكوين أجيال مسرحية ليس في الكويت وحسب وإنما في الخليج العربي بصورة أشمل، ويؤدي المجلس

الأدائية وتطويره ودعم الممارسين فيه.

وتنص اللائحة التنظيمية للهيئة على أن من اختصاصاتها تشجيع التمويل والاستثمار في قطاع المسرح والفنون الأدائية، كما تتيح للهيئة تقديم المنح والحوافز المستردة وغير المستردة. وتشمل موارد الهيئة الميزانية السنوية المخصصة لها، والمقابل المالي للخدمات والتراخيص والعضويات، والهبات والتبرعات والمنح والوصايا وريع الأوقاف، وعوائد استثمار الموارد المالية، وغيرها من الموارد التي يقرها مجلس الإدارة. ويمكن تحديد أهم مصادر تمويل المسرح السعودي في الآتي:

1. التمويل الحكومي

يمثل التمويل الحكومي أحد أهم مصادر دعم المسرح السعودي، من خلال وزارة الثقافة والجهات التابعة لها، وعلى رأسها هيئة المسرح والفنون الأدائية. ويظهر هذا التمويل في صورة برامج ومبادرات تستهدف الإنتاج المسرحي، وتطوير الممارسين، وتحفيز الاستثمار في القطاع.

2. برنامج «سِتَار» لدعم الإنتاج

يمثل برنامج سِتَار نموذجاً مباشراً للتمويل الموجه إلى قطاع المسرح والفنون الأدائية. ويهدف البرنامج إلى دعم الإنتاج المحلي، وتمكين الفرق والممارسين والمواهب، وتحفيز الاستثمار في القطاع. ويستهدف مسار دعم الإنتاج الشركات والمؤسسات والجمعيات والفرق المسرحية المصرحة وأندية الهواة والجهات العاملة في قطاع المسرح والفنون الأدائية، بهدف بناء بيئة إنتاج أكثر استدامة. وقد أطلقت الهيئة البرنامج في إطار مبادرات دعم الإنتاج المسرحي بهدف رفع الجدوى المالية والإدارية والفنية للإنتاج المحلي وتقليل المخاطر المرتبطة بالاستثمار في القطاع.

3. الصندوق الثقافي والتمويل الثقافي

يمثل الصندوق الثقافي أحد التطورات المهمة في منظومة تمويل القطاع الثقافي السعودي حيث لا يقتصر دوره على المنح، وإنما يقدم حلولاً تمويلية للمنشآت الثقافية. وفي عام 2024 أعلن الصندوق عن «التمويل الثقافي»، وهو برنامج يستهدف المنشآت الثقافية متناهية الصغر والصغيروالمتوسطة، من خلال حلول تمويلية بالتعاون مع البنوك المحلية. ويشمل نطاق القطاعات المستفيدة المسرح والفنون الأدائية. كما أُطلقت برامج تمويلية سابقة بالتعاون بين صندوق التنمية الثقافي والبنوك السعودية لدعم المشاريع الثقافية، وكان المسرح والفنون الأدائية من القطاعات المستهدفة. وهذا يمثل تحولاً مهماً من مفهوم الإعانة الثقافية إلى مفهوم التمويل والاستثمار الثقافي. والمتوسطة، من خلال حلول تمويلية بالتعاون مع البنوك المحلية.

4. ما مدى حضور القطاع الخاص والاستثمار الثقافي في تمويل المسرح؟
5. ما دور الإيرادات الذاتية وشباك التذاكر وتأجير المرافق؟
6. ما أوجه التشابه والاختلاف بين التجارب المختلفة في هذه الدول

ستذهب الورقة إلى:

1. التعرف إلى مصادر تمويل المسرح في السعودية والكويت والإمارات.
2. دراسة دور المؤسسات الحكومية والثقافية في دعم المسرح.
3. تحليل أشكال المنح والإعانات والتمويل الموجه للإنتاج المسرحي.
4. التعرف إلى دور القطاع الخاص والاستثمار الثقافي.
5. مقارنة النظم التمويلية في الدول الثلاث.
6. تقديم مقترحات تسهم في تعزيز الاستدامة المالية للنشاط المسرحي

ولعل أهمية ورقة هذا البحث ستنبع من عدة جوانب:

أولاً : الأهمية العلمية

حيث يسهم البحث في إثراء الدراسات المتعلقة بالاقتصاد الثقافي وإدارة المؤسسات المسرحية، كما يقدم مقارنات بين ثلاث تجارب خليجية ذات أنظمة ثقافية ومؤسسية مختلفة

ثانياً: الأهمية التطبيقية

يمكن أن يستفيد العاملون في المؤسسات المسرحية والفرق الفنية والجهات الثقافية من تحديد مصادر التمويل المختلفة وآليات الاستفادة منها

ثالثاً: الأهمية الثقافية

يساعد التمويل المستدام على زيادة الإنتاج المسرحي، ودعم المواهب الوطنية، وتحسين جودة العروض ، وتوسيع مشاركة الجمهور في النشاط الثقافي

اعتمدت الورقة في بحثها على المنهج الوصفي التحليلي في عرض مصادر التمويل والبرامج والمؤسسات المسؤولة عن دعم المسرح، وعلى المنهج المقارن في تحليل أوجه التشابه والاختلاف بين السعودية والكويت والإمارات.

واعتمدت الدراسة بصورة أساسية على المصادر الرسمية الحكومية والمؤسسات الثقافية الرسمية في الدول الثلاث، إضافة إلى المصادر المنشورة من الجهات المعنية بالتمويل الثقافي.

أولاً : مصادر تمويل المسرح في المملكة العربية السعودية

شهد القطاع المسرحي السعودي خلال السنوات الأخيرة تطوراً مؤسسياً ملحوظاً، خصوصاً بعد إنشاء هيئة المسرح والفنون الأدائية، التي تتولى تنظيم قطاع المسرح والفنون

يجمع بين التمويل العام، والاستثمار الخاص، والرعاية التجارية، وشباك التذاكر، والمنح، والشراكات الثقافية.

نحن نعرف أن المسرح أحد أهم أشكال التعبير الثقافي والفني، فهو يجمع بين الأدب والأداء والفنون البصرية والموسيقى والتقنيات الحديثة، كما يؤدي دوراً مهماً في التعبير عن قضايا المجتمع وتعزيز الهوية الثقافية ونقل المعرفة والقيم بين الأجيال ولا يمكن أن يستمر النشاط المسرحي بمعزل عن الموارد المالية حيث يتطلب إنتاج العرض المسرحي تمويلًا لتوفير النصوص والحقوق الفكرية، وأجور الفنانين والمخرجين والفنيين، وتصميم الديكور والملابس والإضاءة والصوت ، إضافة إلى تكاليف التدريب والبروفات والتسويق واستئجار المسارح والتنقل والمشاركة في المهرجانات.

ومن هنا أصبح موضوع تمويل المسرح من الموضوعات المهمة في إدارة المؤسسات الثقافية. فالدعم المالي لا يقتصر على تمويل إنتاج عرض مسرحي معين، بل يشمل بناء البنية التحتية، وتطوير المواهب ، وتمكين الفرق المسرحية ، وتشجيع الاستثمار في الصناعات الثقافية والإبداعية.

وتختلف نظم تمويل المسرح من دولة إلى أخرى تبعاً لطبيعة النظام الثقافي والمؤسسات المسؤولة عن الثقافة والفنون. وتوفر دول الخليج العربي نماذج مهمة للدراسة، ومن أبرزها المملكة العربية السعودية ودولة الكويت ودولة الإمارات العربية المتحدة.

وفي محاولة التعرف إلى مصادر تمويل المسرح في المسرح الخليجي طرحت نموذجا للدول الثلاث المذكورة ، لسهولة ووضوح أنظمة الدعم بها، على أن باقي الدول ليست بعيدة عن هذا النموذج ولكن لقلة مصادر البحث وعدم وجود معلومات واضحة، ذهبت نحو هذه الدول والكشف عن طبيعة الدور الذي تؤديه المؤسسات الحكومية والقطاع الخاص والمنح والإيرادات التجارية في دعم النشاط المسرحي لنصل للحالة القائمة حالياً وبالتالي سنجد السؤال المهم :

ما أهم مصادر تمويل المسرح في المملكة العربية السعودية ودولة الكويت ودولة الإمارات العربية المتحدة، وما أوجه التشابه والاختلاف بينها؟ ويتفرع من هذا السؤال عدد من الأسئلة:

1. ما أهم مصادر التمويل الحكومي للمسرح في الدول الثلاث؟
2. ما دور المؤسسات الثقافية الرسمية في تمويل النشاط المسرحي؟
3. ما دور المنح والدعم المباشر في تمويل الإنتاج المسرحي؟

التمويل والإبداع المسرحي، والكشف عن أثر السياسات الثقافية في تشكيل الحياة المسرحية الخليجية، والإجابة عن سؤال محوري مفاده:

إلى أي حد أسهمت منظومات التمويل والإنتاج في بناء حياة مسرحية أكثر استدامة ؟

وهل أعادت هذه المنظومات إنتاج أشكال جديدة من التبعية المؤسسية التي تؤثر في استقلالية الخطاب المسرحي ووظيفته النقدية؟

وتعتمد الدراسة على مقاربة متعددة التخصصات تجمع بين سوسيولوجيا المسرح بوصفها مدخلًا لتحليل المسرح باعتباره مؤسسة اجتماعية، والاقتصاد الثقافي لفهم أثر أنماط التمويل والرعاية في توجيه الإنتاج، ومقاربة الحوكمة الثقافية لتحليل أدوار المؤسسات الرسمية والخاصة في إدارة المجال المسرحي، إلى جانب المقاربة المقارنة لرصد الفوارق بين عدد من التجارب الخليجية في تنظيم الحياة المسرحية وإنتاجها. كما تستفيد الورقة من مفاهيم الحقل الثقافي ورأس المال الثقافي والاقتصاد الإبداعي لفهم ديناميات العلاقة بين الفاعلين والمؤسسات

لذلك من باب التقريب والتقارب سيتناول هذا البحث مصادر تمويل النشاط المسرحي في ثلاث دول خليجية هي: المملكة العربية السعودية، ودولة الكويت، ودولة الإمارات العربية المتحدة كنموذج متكرر تقريباً في جميع الدول، وذلك من خلال دراسة الأطر المؤسسية والآليات التمويلية التي تسهم في دعم الإنتاج المسرحي واستدامته. ويكتسب موضوع التمويل أهمية خاصة باعتبار أن المسرح نشاط ثقافي وإبداعي يحتاج إلى موارد مالية مستمرة لتغطية تكاليف الكتابة والإنتاج والإخراج والأجور، والتجهيزات، والتسويق، والعروض.

اعتمد البحث على المنهج الوصفي التحليلي والمنهج المقارن، من خلال تحليل المبادرات والبرامج واللوائح الرسمية ذات العلاقة بتمويل المسرح والفنون الأدائية في الدول الثلاث. وتبين الدراسة الخاصة بالبحث أن التمويل الحكومي والمؤسسي يمثل المصدر الأساسي في الدول الثلاث، إلا أن آليات تقديمه تختلف؛ ففي السعودية برز الاتجاه نحو الجمع بين الدعم الحكومي والتمويل والاستثمار الثقافي، بينما تتميز الكويت باستمرار الدور التاريخي للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب في دعم المسرح والفرق والأعمال الإبداعية، في حين طورت الإمارات منظومة تجمع بين المنح الحكومية المباشرة، وإعانات الجمعيات المسرحية ، ومنح المشاريع ، إضافة إلى الإيرادات الناتجة عن استثمار المرافق الثقافية ومؤخراً برز الوقف الخيري لصالح عدة مشاريع مسرحية ليكون مصدراً ثابتاً للتمويل فاستدامة تمويل المسرح الخليجي تتطلب الانتقال من الاعتماد النسبي على الإعانات الحكومية إلى نموذج تمويلي متنوع

تمويل المسرح في دول مجلس التعاون الخليجي

(المملكة العربية السعودية ودولة الكويت ودولة الإمارات العربية المتحدة أنموذجاً)

فهد ردة الحارثي - السعودية

مقدمة:

شهد المسرح المعاصر خلال العقود الأخيرة تحولات عميقة تجاوزت الجوانب الجمالية والتقنية لتطال بنيته المؤسسية وآليات إنتاجه وتمويله، في ظل صعود الاقتصاد الإبداعي، وتنامي الصناعات الثقافية، وتغير السياسات الثقافية التي أصبحت تنظر إلى الثقافة بوصفها رافدا للتنمية المستدامة ومجالا للاستثمار الاجتماعي والاقتصادي. وفي هذا السياق، لم تعد الحياة المسرحية تفهم باعتبارها مجموع الأنشطة الفنية المرتبطة بالعرض المسرحي فحسب، وإنما باعتبارها منظومة متشابكة تضم المؤسسات الثقافية، وآليات التمويل ، والفاعلين الثقافيين، والجمهور، والتشريعات، وشبكات الإنتاج والتوزيع، بما يجعلها جزءا من الحقل الثقافي الذي تتقاطع داخله الاعتبارات الفنية والاقتصادية والسياسية.

تنطلق هذه الورقة من فرضية رئيسة مؤداها أن تحولات منظومات التمويل والإنتاج لم تكتف بإعادة تنظيم شروط العمل المسرحي، وإنما أسهمت في إعادة تشكيل الخطاب المسرحي نفسه، وفي إعادة توزيع الأدوار بين الدولة والقطاع الخاص والمجتمع المدني، وهو ما انعكس على طبيعة الإنتاج، وخيارات الفرق المسرحية، وأنماط التلقي، وآليات الاستدامة الثقافية. ومن هذا المنطلق، تتخذ الورقة من المسرح الخليجي نموذجا للدراسة، بالنظر إلى ما شهدته دول الخليج خلال السنوات الأخيرة من توسع في البنية الثقافية، وظهور هيئات وصناديق دعم، وتزايد الاستثمار في المهرجانات والمواسم الثقافية، بما أفرز نماذج جديدة لإدارة الإنتاج المسرحي تتطلب قراءة نقدية تتجاوز الأحكام الانطباعية. وتستهدف الورقة تحليل العلاقة بين



فهد ردة الحارثي - السعودية

الملخصات:

تنطلق هذه الورقة من فرضية رئيسة مؤداها أن تحولات منظومات التمويل والإنتاج لم تكتف بإعادة تنظيم شروط العمل المسرحي، وإنما أسهمت في إعادة تشكيل الخطاب المسرحي نفسه، وفي إعادة توزيع الأدوار بين الدولة والقطاع الخاص والمجتمع المدني، وهو ما انعكس على طبيعة الإنتاج، وخيارات الفرق المسرحية، وأنماط التلقي، وآليات الاستدامة الثقافية. ومن هذا المنطلق، تتخذ الورقة من المسرح الخليجي نموذجا للدراسة(...). وتستهدف الورقة (...)الإجابة عن سؤال محوري مفاده: إلى أي حد أسهمت منظومات التمويل والإنتاج في بناء حياة مسرحية أكثر استدامة، أم أنها أعادت إنتاج أشكال جديدة من التبعية المؤسسية التي تؤثر في استقلالية الخطاب المسرحي ووظيفته النقدية؟ وتعتمد الدراسة على مقاربة متعددة التخصصات تجمع بين سوسيولوجيا المسرح بوصفها مدخلًا لتحليل المسرح باعتباره مؤسسة اجتماعية، والاقتصاد الثقافي لفهم أثر أنماط التمويل والرعاية في توجيه الإنتاج، ومقاربة الحوكمة الثقافية لتحليل أدوار المؤسسات الرسمية والخاصة في إدارة المجال المسرحي، إلى جانب المقارنة لرصد الفوارق بين عدد من التجارب الخليجية في تنظيم الحياة المسرحية وإنتاجها. (...)

Cette communication repose sur l'hypothèse centrale selon laquelle les transformations des systèmes de financement et de production ne se sont pas limitées à réorganiser les conditions du travail théâtral : elles ont également contribué à remodeler le discours théâtral lui-même et à redistribuer les rôles entre l'État, le secteur privé et la société civile. Ces évolutions ont eu des répercussions sur la nature de la production, les choix des compagnies, les modes de réception et les mécanismes de pérennisation culturelle. Dans cette perspective, la communication prend le théâtre du Golfe comme objet d'étude, (...) La communication cherche à répondre à une question centrale : dans quelle mesure les systèmes de financement et de production ont-ils contribué à construire une vie théâtrale plus durable, ou ont-ils plutôt reproduit de nouvelles formes de dépendance institutionnelle qui affectent l'indépendance du discours théâtral et sa fonction critique ? L'étude adopte une approche pluridisciplinaire associant la sociologie du théâtre, qui permet d'analyser le théâtre en tant qu'institution sociale ; l'économie de la culture, qui aide à comprendre l'influence des modes de financement et de mécénat sur l'orientation de la production ; et l'approche par la gouvernance culturelle, qui examine le rôle des institutions publiques et privées dans la gestion du champ théâtral.

This paper proceeds from a central hypothesis: that shifts in financing and production systems have not merely reorganized the conditions of theatrical work, but have also contributed to reshaping theatrical discourse itself, as well as redistributing roles among the state, the private sector, and civil society. This, in turn, has influenced the nature of production, the choices made by theater troupes, modes of audience reception, and mechanisms for cultural sustainability. Against this backdrop, the paper takes Gulf theater as a case study (...). This paper aims to address a central question: To what extent have funding and production systems contributed to building a more sustainable theatrical landscape—or have they instead reproduced new forms of institutional dependency that compromise the autonomy of theatrical discourse and its critical function? The study employs an interdisciplinary approach, combining the sociology of theater—as a framework for analyzing theater as a social institution—with cultural economics, to understand how funding and sponsorship models shape production. It also utilizes a cultural governance perspective to examine the roles of public and private institutions in managing the theatrical sphere, while incorporating a comparative analysis to highlight the differences among various Gulf-based experiences in the organization and production of theatrical life. (...)

تمويل المسرح في دول مجلس التعاون الخليجي

(المملكة العربية السعودية ودولة الكويت ودولة الإمارات العربية المتحدة أنموذجاً)

31. وزارة الشباب والثقافة والتواصل. «نتائج دعم المشاريع الثقافية والفنية في قطاع المسرح برسم الدورة الثانية لسنة 2025: الجولات المسرحية الوطنية». 2025.

32. وزارة الشباب والثقافة والتواصل. «النتائج الكاملة لدعم المشاريع الثقافية والفنية في مجال المسرح، برسم الدورة الأولى لسنة 2026». يونيو 2026.

- تقارير ووثائق مؤسساتية

33International Finance Corporation (IFC). Assessment of the Creative and . Cultural Industries in Morocco: Market Challenges, Opportunities, and Recommendations. In partnership with BearingPoint and the Haut-Commissariat au .Plan. Washington, DC: International Finance Corporation, April 2026

محمد بصالح

باحث في سوسيولوجيا الفن | مخرج مسرحي | مدير ومنسق مشاريع ثقافية المحمدية / الدار البيضاء، المغرب.

- . نصوص قانونية وتنظيمية

An Act for the Punishment of Vagabonds, and for the Relief of the Poor and;“ .18 Impotent.” 14 Eliz. I, c. 5 (1572)

19. المملكة المغربية. القانون رقم 51.15 القاضي بإعادة تنظيم مسرح محمد الخامس. ظهير 20 يوليوز 2016، كما غُيّر وتُمّم بالقانون رقم 23.19 (2021). [مراجع الجريدة الرسمية للاستكمال؛ التحقق من شهر صدور تعديل 2021: يوليوز.

20. المملكة المغربية. المرسوم رقم 2.12.513 المتعلق بدعم المشاريع الثقافية والفنية. 2013.]

21. المملكة المغربية. المرسوم رقم 2.17.739. 19 يونيو 2018.

22. المملكة المغربية. القرار المشترك رقم 593.15. 10 دجنبر 2014، كما عُدّل بالقرار المشترك رقم 240.17 (2017).

23. المملكة المغربية. القرار المشترك رقم 378.26. 17 فبراير 2026.

- بلاغات الوزارة (نتائج دعم المسرح)

24. وزارة الثقافة والاتصال. «بلاغ نتائج الدعم في مجال المسرح برسم سنة 2019». 7 و24 ماي 2019.

25. وزارة الثقافة والشباب والرياضة. «نتائج برنامج الدعم الاستثنائي المخصص لمجال الفنون برسم سنة 2020». 29 شتنبر 2020.

26. وزارة الشباب والثقافة والتواصل. بلاغ نتائج دعم المسرح لسنة 2022.

27. وزارة الشباب والثقافة والتواصل. «دعم المشاريع الثقافية والفنية في قطاع المسرح لسنة 2023: نتائج الدورة الأولى والثانية». 2023.

28. وزارة الشباب والثقافة والتواصل. «بلاغ لجنة الدعم المسرحي للدورة الأولى لسنة 2024». غشت 2024.

29. وزارة الشباب والثقافة والتواصل. «بلاغ نتائج دعم المشاريع الثقافية والفنية في قطاع المسرح برسم الدورة الثانية لسنة 2024: الجولات المسرحية الوطنية». 12 دجنبر 2024.

30. وزارة الشباب والثقافة والتواصل. «نتائج دعم المشاريع الثقافية والفنية في قطاع المسرح برسم الدورة الأولى لسنة 2025». 20 ماي 2025.

لائحة المراجع والمصادر:

1. Baumol, William J., and William G. Bowen. Performing Arts: The Economic Dilemma. New York: Twentieth Century Fund, 1966.

2. Becker, Howard S. Art Worlds. Berkeley: University of California Press, 1982.

3. Bourdieu, Pierre. Les règles de l'art: Genèse et structure du champ littéraire. Paris: Seuil, 1992.

4. Heinich, Nathalie. Ce que l'art fait à la sociologie. Paris: Minuit, 1998.

5. Heinich, Nathalie. La sociologie de l'art. Paris: La Découverte, 2001.

6. Menger, Pierre-Michel. Portrait de l'artiste en travailleur: métamorphoses du capitalisme. Paris: Seuil, 2002.

7. Urfalino, Philippe. L'invention de la politique culturelle. Paris: Hachette Littératures, 2004.

8. بيكر، هوارد سول. «الحياة الاجتماعية كارتجال: مقابلة مع هوارد سول بيكر». أجرى المقابلة بولين بيرتز وأوليفييه بيلمي ونياديج فيزينا، ترجمة محمد الزرهوني. مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث، 31 دجنبر 2024. https://www.mominoun.com/articles/هوارد-سول-بيكر-9637. تاريخ الاطلاع: 5 أكتوبر 2026.

- مراجع في تاريخ المسرح والسياسات العمومية للثقافة

9. Abirached, Robert, dir. La décentralisation théâtrale. T. 1, Le premier âge, 1945–1958. Arles: Actes Sud-Papiers, 1992.

10. Arts Council England. "Our history."

11. Bibliothèque nationale de France. "Création de la Comédie-Française." Passerelles

12. Chambers, E. K. The Elizabethan Stage. 4 vols. Oxford: Clarendon Press, 1923. ; 13. Denizot, Marion. Jeanne Laurent, une fondatrice du service public pour la culture, 1946–1952. Paris: La Documentation française, 2005. 14. Roselli, David Kawalko. Theater of the People: Spectators and Society in Ancient Athens. Austin: University of Texas Press, 2011.

15. Wilson, Peter. The Athenian Institution of the Khoregia: The Chorus, the City and the Stage. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

- مراجع حول المسرح والسياسة الثقافية في المغرب

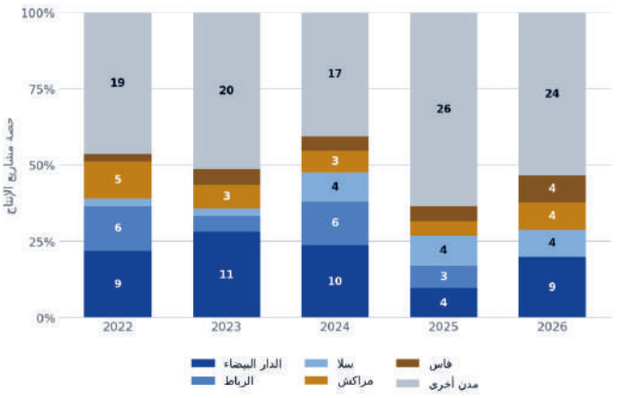
16. التوزاني، أمينة. السياسة الثقافية في المغرب. ترجمة عبد الهادي الإدريسي. الدار البيضاء: منشورات ملتقى الطرق، 2020.يونس لوليدي، مسارات القراءة في الأدب المغربي المعاصر، ط. 2 (الدار البيضاء: إديسوفت للنشر، 2020).

17. سعيدة شريف، «25 سنة من الدعم والمسرح المغربي يجتر أعطابه»، الجزيرة نت، 9 يناير 2025 https://l1nq.com/jjjsf zq تصحف 18 شتنبر 2026.

حامل المشروع	المدينة	المنحة (درهم)
محترف الفنان للمسرح	تطوان	250,000
مسرح عكاظ	مراكش	240,000
محترف الفن الأصيل للسينما والمسرح	الدار البيضاء	220,000

الجدول 2. المنح التي تجاوزت 200 ألف درهم في دورة 2026 الأولى.

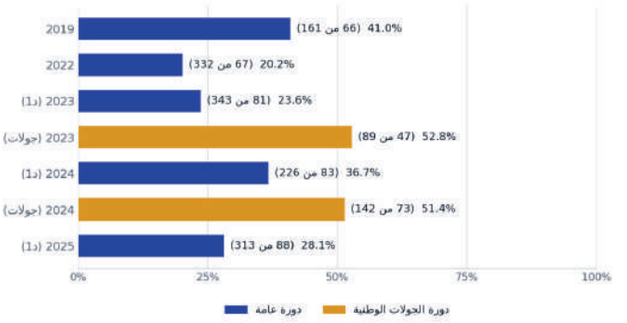
الملحق 5: توزيع مشاريع الإنتاج حسب المدينة



الشكل 4. توزيع مشاريع الإنتاج حسب مدينة مقر حامل المشروع (الأرقام داخل الأعمدة هي عدد المشاريع)

الملحق 6: مشاريع الجولات المسرحية





الشكل 2. نسبة قبول الملفات في كل دورة (المشاريع المدعومة من الملفات المودعة).

الملحق 4: نطاق منح الإنتاج



والترو
يج
ومتوسطها

الشكل 3. نطاق منح الإنتاج والترويج ومتوسطها (ألف درهم).

بقي سقف منحة الإنتاج 200 ألف درهم في الدورات من 2019 إلى 2025. وفي 2026 تراوحت المنح بين 120 و300 ألف درهم، وتجاوزت ست منح (13% من المشاريع الخمسة والأربعين) سقف 200 ألف، وبلغ مجموعها 1.61 مليون درهم، أي 19% من غلاف الإنتاج. وقيمة 2019 المعروضة في الشكل هي بعد الزيادة التي أقرّت في ماي 2019.

المنح التي تجاوزت 200 ألف درهم في دورة 2026 الأولى

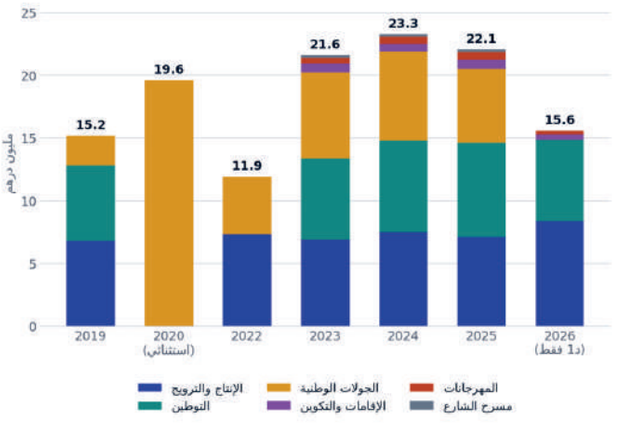
حامل المشروع	المدينة	المنحة (درهم)
شركة لحلو للوساطة الثقافية	العيون	300,000
هيبأرت للثقافة والفنون	فاس	300,000
مسرح تانسيفت	مراكش	300,000

الدورة	الملفات المودعة	المشاريع المدعومة	نسبة القبول	المبلغ (مليون درهم)
2025 (الدورة 2، جولات)	—	47	—	5.86
2026 (الدورة 1)	—	79	—	15.60

الجدول 1. المعطيات المعتمدة في كل دورة دعم.

ملاحظات: (—) تعني أن المعطى غير منشور في البلاغ المعتمد. المبلغ المعروض لسنة 2019 هو بعد الزيادة التي أُقرّت في ماي 2019 (من 11.67 إلى 15.19 مليون درهم). ولا تتضمن مقارنة المجاميع بين السنوات الجولات في دورة 2026 الأولى، كما أن مجالات التوطين والإقامات والمهرجانات ومسرح الشارع لا تظهر قبل 2023.

الملحق 2: الدعم السنوي حسب الفئة



الشكل 1. الدعم السنوي حسب الفئة (مليون درهم). المجموع فوق كل عمود.

الملحق 3: نسب قبول الملفات في كل دورة

ملاحق :

تضم هذه الملاحق الجداول والمبيانات التي تستند إليها القراءة الكمية الواردة في متن البحث، وتُحال عليها المواضع المعنية بعبارة «انظر الملحق». وهي مستخرجة من بلاغات لجان الدعم المسرحي الصادرة عن الوزارة المكلفة بالثقافة (2019-2026) ومعالجة من الباحث.

قائمة الملاحق

الملحق 1: المعطيات المعتمدة في كل دورة دعم (الجدول).
الملحق 2: الدعم السنوي حسب الفئة (الشكل 1).
الملحق 3: نسب قبول الملفات في كل دورة (الشكل 2).
الملحق 4: نطاق منح الإنتاج والترويج ومتوسطها، والمنح التي تجاوزت 200 ألف درهم في دورة 2026 الأولى (الشكل 3 والجدول).
الملحق 5: توزيع مشاريع الإنتاج حسب مدينة مقر حامل المشروع (الشكل 4).
الملحق 6: مشاريع الجولات المسرحية: العدد ومتوسط المنحة (الشكل 5).

الملحق 1: المعطيات المعتمدة في كل دورة دعم

الدورة	الملفات المودعة	المشاريع المدعومة	نسبة القبول	المبلغ (مليون درهم)
2019	161	66	%41.0	15.19
2020 (برنامج استثنائي، جولات)	—	173	—	19.63
2022	332	67	%20.2	11.95
2023 (الدورة 1)	343	81	%23.6	14.74
2023 (الدورة 2، جولات)	89	47	%52.8	6.86
2024 (الدورة 1)	226	83	%36.7	16.12
2024 (الدورة 2، جولات)	142	73	%51.4	7.15
2025 (الدورة 1)	313	88	%28.1	16.21

الدعم الوزاري عبر تنسيق أوضح بين القناتين؛ وثالثاً، إعادة النظر في حجم الغلاف المالي العمومي المخصص للمسرح في ضوء الحجم الاقتصادي الفعلي لقطاع الفنون الحية كما تكشفه المعطيات الاقتصادية الحديثة، بما يجعله رافعة تنموية حقيقية لا مجرد آلية شرعنة رمزية محدودة الأثر.

وتفتح هذه الورقة أفقًا لأعمال لاحقة: قراءة نص القرار المشترك 378.26 ومحاضر لجان الدعم متى أُتيحت لقياس أثر التعديل الأخير، وتتبع مسارات الفرق المدعومة وغير المدعومة لاختبار أثر الدعم في استمرارها واعترافها، ومقارنة الحالة المغربية بتجارب عربية أخرى تعتمد الدعم بالمشاريع أو المؤسسات الدائمة. يبقى، في الأخير، أن أي إصلاح تقني أو إداري لن يكون كافياً بمفرده ما لم يواكبه، بالضرورة، وعي سوسيولوجي بأن التمويل العمومي فعل سياسي-رمزي قبل أن يكون فعلاً مالياً محضاً، وأن مساءلته تستدعي دوماً السؤال عمّن يستفيد فعلياً من هذه المنظومة، وبأي معايير، ولصالح أي تصور للمسرح وللفن ولمن يستحق الاعتراف به.

تشريعياً. وهذا الفارق بين منطقين منطق المشروع الظرفي ومنطق المؤسسة الدائمة هو، في تقدير هذا البحث، جوهر الإشكالية التي يطرحها موضوع الندوة على السياق المغربي تحديداً.

8. خاتمة وتوصيات

خلص هذا البحث إلى أن منظومة التمويل العمومي للمسرح في المغرب، رغم استمراريتها الشكلية عبر أكثر من ربع قرن وتحديثها القانوني الأخير سنة 2026، لا تزال تحمل السمات البنيوية ذاتها التي طبعتها منذ نشأتها: هشاشة تنظيمية ناجمة عن غياب إطار تشريعي مستقل، تراتبية داخلية مستقرة تُعيد إنتاج نواة محدودة من الفاعلين "المحترفين في المنظومة"، وانفصال حاد بين الحجم الاقتصادي الفعلي لقطاع الفنون الحية واعتماده شبه الكلي على مصادر تمويل ذاتية خارج نطاق التدخل العمومي.

وتتضح هذه الخلاصة حين تُقرأ المسارات الثلاثة معًا. فقد بقيت قواعد الدعم منذ 1998 رهينة مرسوم وقرارات مشتركة قابلة للتعديل، وتمر بموازاتها قناة مؤسساتية هي مسرح محمد الخامس، تمسك الوصاية بحكامتها دون ضمانات مالية مقنّنة. وبيّن المسار الكمي، عبر تسع دورات دعم، أن الانتقائية حاجز مستقر لا ظرف عابر، وأن سقف منحة الإنتاج ظل عند 200 ألف درهم إلى سنة 2025 قبل أن تتجاوزه ست منح في دورة 2026 الأولى (انظر الملحق 4)، وأن مشاريع الإنتاج تتركز في عدد محدود من المدن (انظر الملحق 5)، وأن 36 من أصل 45 مستفيدًا من دعم الإنتاج في 2026 سبق أن ظهروا في دورات سابقة، وهو حد أدنى لأن التتبع يقتصر على الأسماء المنشورة.

ولا بد من التنبيه إلى حدود هذه الخلاصات. فهي تستند إلى بلاغات لجان الدعم، وهي وثائق تعلن النتائج ولا تنشر محاضر المداولات ولا معايير الترجيح، فلا يمكن الجزم بأسباب الرفض ولا بسبب تمايز بعض المنح. وتبقى فرضية «الشرعية المزدوجة المنفصلة» فرضية عمل رجّحتها المعطيات ولم تثبتها، إذ يقتضي اختبارها استجواب الفاعلين وتتبع الاعتراف النقدي والجماهيري بالأعمال المدعومة. كما أن تقرير مؤسسة التمويل الدولية لا يعزل المسرح عن القطاع الفرعي الذي ينتمي إليه، فالمقارنة به تقريبية. انطلاقاً من هذه الخلاصات، يقترح هذا البحث ثلاثة مسارات ممكنة للإصلاح، لا بوصفها توصيات تقنية جاهزة، بل كخيوط نقاش تستدعي تعميقاً إضافياً: أولاً، الانتقال من منطق القرار الوزاري المشترك إلى إطار تشريعي أكثر استقراراً يمنح المسرح، كقطاع، حصانة قانونية أقل عرضة لتقلبات التعاقب الحكومي؛ ثانياً، معالجة الازدواجية القائمة بين مؤسسة المسرح الوطني ومنظومة

نفسها عبر السنوات، والفجوة الحادة بين الحجم الاقتصادي الفعلي لقطاع الفنون الحية واعتماده شبه الكلي على التمويل الذاتي لترسم صورة متماسكة سوسيولوجياً لحقل مسرحي يعاني من هشاشة بنيوية متعددة الأبعاد، لا من مجرد نقص مالي عابر يمكن حله بزيادة الاعتمادات المرصودة.

فمن جهة أولى، يُظهر تحليل الإطار القانوني أن غياب تشريع برلماني مستقل للإنتاج المسرحي واستمرار الاعتماد على منطق القرار الوزاري المشترك المتجدد يجعل قواعد الحقل ذاتها عرضة للتفاوض السياسي الدوري، بمعزل عن مشاركة الفاعلين المسرحيين أنفسهم في هذا التفاوض. أزمة 2011 تبقى الشاهد الأوضح على هذه الهشاشة، لكنها ليست الوحيدة: فحتى الانتقال إلى القرار الجديد26 سنة 2026 تم، على ما يبدو من البلاغات المتاحة، دون مسار تشاوري موسّع مماثل لما جرى في أزمة 2011، وهو ما يستدعي متابعة بحثية لاحقة لمعرفة ما إذا كان هذا التحديث سيثير احتجاجاً مماثلاً أم سيمر دون اعتراض يُذكر.

ومن جهة ثانية، يكشف التحليل الكمي والاسمي لقوائم المستفيدين أن الحقل المسرحي المغربي، رغم دخول فاعلين جدد إليه بانتظام نسبي، يحافظ على نواة صلبة من الفاعلين "المحترفين في طلب الدعم" بالمعنى البيكري لتراكم المعرفة الإجرائية داخل عالم فني بعينه -- وهو ما يعيد إنتاج تراتبية داخلية مستقرة عبر الزمن، حتى مع تغير الوزراء والنصوص القانونية. هذا الاستقرار، وإن بدا للوهلة الأولى مؤشراً إيجابياً على "احترافية" هذه الفرق واستمراريتها، يحمل في طياته أيضاً خطر تحجّر الحقل حول مجموعة محدودة من الفاعلين، بما يحد من تجدد الحقل وتنوعه الفني والجمالي والجغرافي على المدى الطويل.

ومن جهة ثالثة، تُظهر المقارنة مع معطيات القطاع الاقتصادي الأوسع أن التمويل العمومي، مهما بلغت أهميته الرمزية للفاعلين المسرحيين، يظل هامشياً من حيث حجمه المطلق مقارنة بما يحتاجه قطاع الفنون الحية فعلياً للنمو والاستثمار، وهو ما يفسر جزئياً لماذا يبقى اعتماد الفرق على التمويل الذاتي هو القاعدة لا الاستثناء، حتى بين الفرق التي تحصل على الدعم الوزاري بانتظام.

هذه الخلاصات الثلاث تلتقي جميعها حول فرضية مركزية واحدة: أن "اكتمال الفعل المسرحي" بالمعنى الذي حددته الورقة العلمية للندوة ذلك اللقاء الحي المتكرر والمستدام بين فنانين وجمهور يصطدم في السياق المغربي بمنظومة تمويل مصممة بنيوياً حول منطق "المشروع" المتجدد سنوياً والمتفاوض عليه إدارياً، لا حول منطق "المؤسسة" الدائمة والمستقرة

درهم من العائدات الرسمية، عبر ما يقارب 765 شركة ووكالة عاملة فيه، موفّراً نحو 4100 فرصة شغل مباشرة.

بمقارنة هذين الرقمين مع الغلاف الوزاري السنوي المخصص للمسرح وحده -- الذي لا يتجاوز في أفضل الأحوال 7 إلى 8.4 مليون درهم حسب السنوات المرصودة -- يتبين أن دعم الدولة للمسرح تحديداً لا يمثل سوى نسبة ضئيلة جداً، أقل من واحد بالمائة، من القيمة الاقتصادية الرسمية السنوية لقطاعه الأوسع. صحيح أن هذه النسبة تقريبية بالضرورة، بما أن المسرح ليس سوى مكون واحد ضمن قطاع أشمل يضم فنوناً أخرى، ولا يذكر التقرير حصة المسرح بمفرده داخل هذا القطاع الفرعي؛ لكن حجم الفجوة الملحوظ يكفي لتأكيد اختلال جوهري في التناسب.

والأهم من حجم الفجوة ذاته هو ما يكشفه التقرير عن طبيعة مصادر تمويل هذا القطاع الفرعي: فوكالات تنظيم الفعاليات ومهرجانات الفنون الحية تعتمد أساساً على التمويل الذاتي لمواجهة إكراهات السيولة وضمان استمرارية العمليات، مع لجوء محدود إلى تسهيلات بنكية قصيرة الأجل، غالباً باهظة الكلفة، ونادرة العرض أصلاً من طرف البنوك المغربية. يشير التقرير صراحة إلى غياب عروض تمويل قصير الأجل ميسّرة ومتاحة لهذا القطاع تحديداً، رغم دورات الإيرادات غير المنتظمة التي تفرض على الفعاليات الكبرى رأسمالاً أولياً ضخماً قبل تحقق أي عائد.

هذه المعطيات تُقرأ، في ضوء الإطار السوسيولوجي لهذا البحث، كمؤشر إضافي على انفصال منظومة التمويل العمومي عن الديناميكية الاقتصادية الفعلية للقطاع الذي يُفترض أن تخدمه وتنميه. فحقل المسرح ومعه حقل الفنون الحية الأوسع يراكم رأسماله الاقتصادي أساساً من مصادره الذاتية ومن آليات السوق (بيع التذاكر، الرعاية الخاصة، العقود التجارية)، لا من التمويل العمومي، الذي يظل، بحجمه المحدود نسبياً مقارنة بحجم القطاع، مقتصراً بالأساس على وظيفة رمزية-إجرائية (منح الشرعية الإدارية والاعتراف الرسمي) أكثر منه رافعة تنموية اقتصادية فعلية متناسبة مع الحجم الفعلي للقطاع واحتياجاته الاستثمارية.

7. ما وراء الأرقام: تأويل سوسيولوجي لمنظومة الدعم :

تتقاطع النتائج الثلاثة المستخلصة من هذا البحث -- الهشاشة القانونية-التنظيمية المستمرة رغم تحديث النصوص، استقرار نسب الرفض المرتفعة وتكرار الفرق المستفيدة

اللامركزية الثقافية، يُقرأ في هذا البحث بالمعنى البورديوي: إعادة إنتاج مستمرة لتوزيع رأس المال الرمزي جغرافياً، لا تصحيح فعلي له. (انظر الملحق 5)

وقد كشف مسح شامل لقوائم الفرق المستفيدة اسمياً عبر السنوات الثماني المدروسة عن معطى إضافي بالغ الدلالة: وجود نواة محدودة نسبياً، تضم نحو عشرين فرقة وجمعية، تحصل على الدعم بانتظام شبه سنوي، عبر مختلف مجالاته (الإنتاج، التوطين، الجولات)، منذ سنة 2019 وحتى سنة 2026. من أبرز الأمثلة على هذه النواة المستقرة: جمعية "النخيل للثقافة والفن والتربية" بكلميم (ظهرت في دورات 2020، 2023، 2024، 2025، 2026)، و"أريف للثقافة والتراث" بالحسيمة (2019، 2020، 2023، 2024، 2025)، و"فركانيزم للفنون والثقافة والتنمية" بسلا (2020، 2023، 2024، 2025، 2026)، و"مسرح الأفق" (2019، 2023، 2024، 2025، 2026)، و"مسرح أطلنتيس" بالدار البيضاء (2019، 2020، 2023، 2024، 2026). في المقابل، يظهر تجدد محدود نسبياً في أسماء الفاعلين الجدد الذين يدخلون منظومة الدعم لأول مرة ويستمرون فيها.

هذا المعطى التجريبي يمنح سنداً ملموساً لأطروحة بورديو حول "الحقل": فتراكم المعرفة الإجرائية بآليات التقديم -- كيفية صياغة الملف، توقيت الإيداع، الشكل المطلوب لتقديم المشروع، معرفة أعضاء اللجان وتوجهاتهم الضمنية -- يشكل، بمرور الوقت، رأس مال إجرائي يعيد إنتاج نفسه دورياً، ويرفع حاجز الدخول أمام فاعلين جدد لا يملكون هذا التراكم. وهذا ما يُترجم أيضاً فرضية "الشرعية المزدوجة المنفصلة" المستوحاة من هاينيش: شرعية إدارية-تراكمية (معرفة "كيف يُطلب الدعم" بنجاح) لا تتطابق بالضرورة مع شرعية فنية حقيقية أو اعتراف نقدي وجماهيري فعلي.

6. الفنون الحية والصناعات الثقافية: مساءلة الفجوة

يضع هذا البحث الغلاف المالي العمومي المخصص للمسرح في مواجهة دقيقة مع معطيات تقرير مؤسسة التمويل الدولية حول الصناعات الثقافية والإبداعية بالمغرب18. يقدّر التقرير القيمة المضافة المعدَّلة لقطاع "الفعاليات والمهرجانات وفنون الأداء" -- الذي يضم المسرح إلى جانب مهرجانات الموسيقى والرقص والسيرك والفرجات الشارعية والفنون البصرية -- بـ4.956 مليون درهم سنة 2022، أي ما يعادل 0.4 بالمائة من الناتج المحلي الإجمالي الوطني. أما بالنسبة لسنة 2023، فيذكر التقرير أن هذا القطاع الفرعي بعينه ولّد ما يقارب مليار

(313 ملفاً في الدورة الأولى)، لكن بنسبة قبول متدنية لم تتجاوز 28 بالمائة (88 مشروعاً فقط، موزعة على 41 في الإنتاج والترويج، 15 في التوطين، 20 في الإقامات، 8 في المهرجانات، و4 في مسرح الشارع)، بغلاف إجمالي يقارب 16.2 مليون درهم عبر كل المجالات15. أما سنة 2026، الدورة الأولى، فقد شهدت تطبيق الإطار القانوني الجديد (القرار 378.26)، مع دعم 45 مشروعاً في مجال الإنتاج والترويج وحده (من أصل غلاف إجمالي بلغ 8.39 مليون درهم لهذا المجال)17. (انظر الملاحق 1 و4 و6)

هذا التذبذب الحاد -- من 161 ملفاً إلى 343 ثم 226 ثم 313 -- لا يعكس، في تقدير هذا البحث، نمواً تصاعدياً مطرداً في ثقة المهنيين بالمنظومة، بل يعكس على الأرجح تقلبات مرتبطة بتغيّر شروط الدعم ومعايير الاستحقاق وتركيبة اللجان من دورة لأخرى، وربما أيضاً بتغير الوعي بمواعيد الإيداع وسط المهنيين. أما نسب الرفض، فتبقى مرتفعة بشكل مستقر عبر كل السنوات المرصودة، تتراوح غالباً بين 50 و72 بالمائة، رغم اختلاف الوزراء واللجان والصياغات القانونية المتعاقبة -- وهو استقرار في نسبة الرفض يستحق تفسيراً سوسيولوجياً لا إدارياً محضاً. (انظر الملحق 3)

وتكشف بلاغات الدعم لسنتي 2023 و2024 عن نقد داخلي متكرر، وشبه حرفي من دورة لأخرى، صادر عن الوزارة نفسها، بخصوص جودة الملفات المقد مة: غياب النصوص المسرحية المؤلفة تأليفاً خالصاً واعتماد مفرط على الاقتباس، عقود ناقصة أو غير مستوفاة الشروط، وعدم التزام أغلب المترشحين بنسبة التمويل الذاتي المحددة في دفتر التحملات بثلاثين بالمائة من الكلفة الإجمالية للمشروع. هذا النقد المتكرر، الذي يعيد نفسه بصياغات متقاربة عبر عدة دورات متعاقبة دون أن يبدو أنه يفضي إلى تحسن ملموس، يؤكد ميدانياً أطروحة منجيه حول اللايقين المهني البنيوي: فرق تعمل في ظروف من عدم اليقين المالي الدائم، تلجأ إلى حلول سريعة (الاقتباس بدل التأليف، عقود منقوصة) لمواجهة قيود زمنية ومالية صارمة تفرضها دورة الدعم السنوية المتجددة.

أما على مستوى الجغرافيا، فيكشف تتبع أماكن إقامة الفرق المستفيدة عبر مختلف الدورات عن تمركز جغرافي مستمر وثابت في محاور محددة: الدار البيضاء، الرباط، مراكش، وفاس، تتصدر باستمرار قوائم المستفيدين، بينما تظل مناطق أخرى (كجهة الداخلة-وادي الذهب أو مناطق الجنوب الشرقي) ممثلة بمشروع واحد أو اثنين على أقصى تقدير في كل دورة. هذا التمركز، المستمر رغم الخطاب الرسمي المتكرر حول "مبدأ الجهوية" وتشجيع

المستوى الثاني هو قراءة نوعية للخطاب الرسمي المرافق لهذه البلاغات، وتحديداً الملاحظات النقدية التي توجهها لجان الدعم الوزارية لجودة الملفات المقدمة من الفرق المرشحة، وهي ملاحظات متكررة عبر عدة دورات تكشف عن انطباعات اللجان حول حالة القطاع المهنية.

المستوى الثالث هو قراءة مقارِنة، تضع الغلاف المالي العمومي المخصص للمسرح في مواجهة معطيات اقتصادية حديثة حول قطاع "الفعاليات والمهرجانات وفنون الأداء" ككل، مستقاة من تقرير حديث لمؤسسة التمويل الدولية (IFC، عضو مجموعة البنك الدولي)، بعنوان "تقييم الصناعات الثقافية والإبداعية في المغرب: تحديات السوق والفرص والتوصيات"، أُنجز بشراكة مع BearingPoint والمندوبية السامية للتخطيط، ونُشر سنة 202618.

5. النتائج: قراءة كمية في قرارات الدعم (2019-2026)

يكشف تتبع بلاغات الدعم الرسمية عبر ثماني دورات متعاقبة عن نمط عام من التذبذب الحاد غير المصحوب بنمو تصاعدي مطرد. ففي سنة 2019، توصلت الوزارة ب161 ملف ترشح (مع ملفين إضافيين وصلا خارج الأجل القانوني)، لم تدعم منها سوى 66 مشروعاً موزعة على مجالي الإنتاج والترويج والجولات المسرحية الوطنية، بغلاف مالي إجمالي بلغ في نهاية المطاف 15.19 مليون درهم بعد تدخل الوزير شخصياً لرفعه استجابة لملتمس من لجنة الدعم10. سنة 2020، ضمن برنامج دعم استثنائي موسّع شمل عدة فنون بمناسبة جائحة كوفيد-19، خُصص للمسرح تحديداً، ضمن مجال الجولات المسرحية الوطنية، مبلغ 19.63 مليون درهم لدعم 173 مشروعاً11. (انظر الملحقين 1 و2)

سنة 2023 شهدت قفزة لافتة في عدد الملفات المودعة، إذ بلغت 343 ملفاً في الدورة الأولى وحدها (تُوزّع على مجالات الإنتاج والترويج، توطين الفرق، الإقامات الفنية، تنظيم المهرجانات، ومسرح الشارع)، إضافة إلى 89 ملفاً في الدورة الثانية المخصصة للجولات المسرحية12. غير أن هذا الارتفاع لم يستمر: ففي سنة 2024، تراجع عدد الملفات المودعة في الدورة الأولى بنسبة تقارب 35 بالمائة (226 ملفاً فقط)، منها 83 مشروعاً حصل على الدعم بغلاف يقارب 7.5 مليون درهم لمجال الإنتاج والترويج وحده13، فيما لم تتجاوز نسبة القبول في مجال الجولات المسرحية (الدورة الثانية لسنة 2024) 51 بالمائة (73 مشروعاً من أصل 142 ترشيحاً، بغلاف 7.15 مليون درهم)14. سنة 2025 شهدت ارتفاعاً جديداً في عدد الملفات

والمُستجَدّ الذي يرصده هذا البحث، وهو عنصر لم تُعالجه الأدبيات المتوفرة حتى الآن، هو أن هذا الإطار القانوني نفسه شهد تحديثاً حديثاً جداً: فقد استُبدل القرار المشترك رقم 593.15 (المعدِّل سنة 2017) بقرار مشترك جديد يحمل رقم 378.26، صادر في 17 فبراير 2026، عن وزير الشباب والثقافة والتواصل والوزير المكلف بالميزانية. هذا التحديث يعني أن الإطار التنظيمي لم يظل جامداً كلياً كما قد يُفترض للوهلة الأولى، غير أنه ظل، رغم هذا التحديث، حبيس المنطق البنيوي ذاته: تحيين عبر قرار وزاري مشترك متجدد، لا عبر بناء تشريعي مستقل يمنح القطاع المسرحي حصانة قانونية دائمة تحصّنه من تقلبات الحكومات المتعاقبة والوزراء المتعاقبين. بعبارة أخرى، تغيّرت التفاصيل الإجرائية، لكن المنطق الدستوري-القانوني للمنظومة بقي كما هو: منطق القرار الإداري المشترك، لا منطق القانون البرلماني.

يُضاف إلى هذه الهشاشة التنظيمية اختلال بنيوي آخر يتعلق بازدواجية المؤسسات: فبينما تتوفر مؤسسة المسرح الوطني محمد الخامس كهيكل مستقل مالياً عن وزارة الثقافة، فإنها تفتقر إلى برنامج واضح ومهيكل لطلبات الدعم المخصص للإنتاج والتوزيع على غرار ما تعتمده الوزارة عبر نظام "طلبات العروض" الموصوف أعلاه. هذه الازدواجية تجعل الفاعلين المسرحيين موزعين بين قناتين مؤسساتيتين غير متناسقتين: مؤسسة مستقلة إدارياً ومالياً لكن بلا آلية دعم شفافة ومعلنة بوضوح، ومنظومة دعم وزاري قائمة على منطق المشروع المتجدد سنوياً لكن بلا إطار تشريعي مستقل يحصّنها.

4. المنهجية

يعتمد هذا البحث مقاربة تحليلية-نقدية متعددة، تجمع بين ثلاثة مستويات من التحليل. المستوى الأول هو قراءة كمية منهجية لبلاغات الوزارة الرسمية (وزارة الثقافة والاتصال سابقاً، ثم وزارة الشباب والثقافة والتواصل) الخاصة بنتائج دعم المشاريع الثقافية والفنية في قطاع المسرح، بدءاً من سنة 2019 وصولاً إلى سنة 2026، مع تغطية ثماني دورات دعم متعاقبة عبر مجالاتها المختلفة (الإنتاج والترويج، توطين الفرق بالمسارح، الجولات المسرحية الوطنية، الإقامات الفنية وورشات التكوين، تنظيم المهرجانات، مسرح الشارع). تشمل هذه القراءة استخراج عدد الملفات المودعة، عدد المشاريع المدعومة، نسب القبول، والأغلفة المالية الإجمالية لكل دورة، إضافة إلى تتبع أسماء الفرق والجمعيات المستفيدة اسمياً عبر السنوات المختلفة لرصد أنماط التكرار أو التجدد. (انظر الملحق 1)

حين تأسست سنة 1912 "مصلحة الآثار والفنون الجميلة والمواقع التاريخية"، وهي مؤسسة اهتمت أساساً بالتراث المادي والآثار لا بالفنون الحية الحديثة. ولم يتبلور الاهتمام بالثقافة في جهاز وزاري مستقل إلا بعد عقود من الاستقلال، مع إحداث وزارة الثقافة رسمياً سنة 1974. هذا التأخر البنيوي في مأسسة الفعل الثقافي عموماً، وفي فصله عن أطر إدارية أعم (كالشؤون الاجتماعية أو التربية)، يفسر جزئياً لماذا ظل المسرح تحديداً، لعقود، تابعاً لهياكل إدارية عامة لا يوجد فيها كسياسة قطاعية متكاملة ومستقلة.

أما سياسة الدعم المسرحي بمعناها المباشر والمعاصر، فقد نشأت في سياق سياسي محدد: حكومة التناوب التوافقي (1998)، في عهد الوزير محمد الأشعري. هذا التأريخ السياسي مهم لأنه يكشف أن الدعم لم ينشأ كنتيجة لمسار تشريعي عادي، بل كقرار حكومي في سياق انتقال سياسي بعينه. والأهم من ذلك أن هذه السياسة، منذ نشأتها وحتى اليوم -- أي على امتداد ما يقارب ثلاثة عقود -- لم تُترجَم قط إلى قانون برلماني مستقل يخصص للإنتاج الفني المسرحي. ظلت، بدلاً من ذلك، مؤطَّرة بمرسوم حكومي عام لدعم "المشاريع الثقافية والفنية" (المرسوم رقم 2.12.513 الصادر في 13 ماي 2013)، غير المخصص للمسرح حصرياً، بل يشمل مجالات فنية وثقافية متعددة. وقد فُصِّل تطبيق هذا المرسوم عبر قرار مشترك بين وزيرين -- وزير الثقافة ووزير الاقتصاد والمالية -- هو القرار رقم 593.15 الصادر في 10 دجنبر 2014، والذي عُدِّل لاحقاً بالقرار المشترك رقم 240.17 الصادر في 20 شتنبر 2017.

هذا التأطير القانوني، القائم على قرار وزاري مشترك لا على تشريع برلماني مستقل، يحمل في بنيته ذاتها هشاشة بنيوية، إذ يجعل قواعد اللعبة الأساسية لكامل منظومة الدعم رهينة بإرادة وزيرين متعاقبين، قابلة للتعديل الأحادي دون الحاجة لمسار تشريعي كامل يمر عبر البرلمان ونقاش عمومي موسّع. وقد تجلت هذه الهشاشة بشكل ملموس في أزمة سنة 2011، حين حاول وزير الثقافة آنذاك، بنسالم حميش، تمرير مشروع تعديل على القرار المشترك من طرف واحد ودون تشاور مسبق مع المهنيين. اعتبرت النقابة المغربية لمحترفي المسرح، وجمعية خريجي المعهد العالي للفن المسرحي والتنشيط الثقافي، ومنسقية الفرق المسرحية الوطنية، هذا التعديل تراجعاً خطيراً عن مكتسبات سابقة تحققت في عهد الوزيرين محمد الأشعري وثريا جبران، فقاطعت أكثر من 60 فرقة مسرحية برنامج الدعم لموسم 2011- 2012، بل وقاطعت أيضاً الدورة الثالثة عشرة للمهرجان الوطني للمسرح بمكناس. تكشف هذه الأزمة أن استقرار قواعد المنظومة برمّتها كان، ولا يزال، مرهوناً بإرادة الوزير المتعاقب لا بضمانة تشريعية ثابتة خارج نطاق تأثير أي وزير بمفرده.

ليست معطى جوهرياً ثابتاً في العمل ذاته، بل نتاج مسار اجتماعي من التثمين تشارك فيه مؤسسات بعينها - ومنها مؤسسات التمويل العمومي- بوصفها فاعلة في صناعة هذه القيمة لا مجرد شاهدة عليها أو مكافئة لها بعد تكونها. الأداة الثانية مستمدة من عملها النقدي حول العلاقة بين الفن والمؤسسات3، وتحديداً تمييزها بين "الشرعنة المؤسساتية" (institutionnalisation) -- أي الاعتراف الرسمي عبر آليات الدولة كالدعم والجوائز والألقاب - - و"الاعتراف" الفعلي (reconnaissance) عبر النقد والجمهور والذاكرة الفنية طويلة المدى. هذا التمييز يسمح بصياغة فرضية جوهرية في هذا البحث: أن الحصول على الدعم العمومي المغربي للمسرح يمنح شرعنة مؤسساتية-إدارية، لكن هذه الشرعنة لا تتطابق بالضرورة، بل قد تنفصل كلياً، عن الاعتراف الفني والجماهيري الفعلي -- وهو ما يُسمّيه هذا البحث "الشرعية المزدوجة المنفصلة".

يُضاف إلى هذا الإطار مساهمة بيير-ميشيل منجيه5 في سوسيولوجيا العمل الفني، وتحديداً تحليله لهشاشة أوضاع العاملين في قطاعات العروض الحية، وما يسميه "اللايقين" (incertitude) البنيوي الذي يطبع هذه المهن، حيث يتناوب الفنان بين فترات نشاط مدفوع الأجر وفترات انقطاع طويلة، دون أي ضمانة مؤسساتية تعوّض هذا التذبذب. أدوات منجية تسمح بربط بنية التمويل (دعم بالمشروع، متجدد سنوياً، غير مضمون) بأثره المباشر على استقرار المهن الدرامية وحياة العاملين فيها -- وهو سؤال مطروح صراحة في محاور الورقة العلمية للندوة.

وأخيراً، يستدعي البحث القراءة التاريخية-السياسية لفيليب أورفالينو6 حول نشأة "السياسة الثقافية" كمفهوم إداري وسياسي حديث نسبياً، تُبرز فيها أن معايير الاستحقاق الفني للدعم العمومي ليست معطى تقنياً موضوعياً ثابتاً، بل نتاج بناء تاريخي-سياسي متغير يعكس موازين قوى محددة في لحظة تاريخية بعينها، لا حقيقة جوهرية عن الفن ذاته. هذه القراءة تسمح بفهم كل تعديل لاحق في القرارات الوزارية المنظمة للدعم المسرحي المغربي، لا كتحسين تقني محايد، بل كإعادة تفاوض سياسي على من يستحق وماذا يستحق.

3. الخلفية التاريخية والإطار القانوني لتمويل المسرح في المغرب:

لفهم الموقع الذي يحتله المسرح داخل منظومة السياسة الثقافية المغربية، لا بد من العودة إلى القراءة التاريخية التي تقدمها أمينة التوزاني7 لمسار هذه السياسة. فالاهتمام المؤسساتي بالثقافة في المغرب لم ينشأ مع الاستقلال، بل يعود إلى إدارة الحماية الفرنسية،

تاريخي-قانوني يتتبع نشأة منظومة الدعم وتطور أطرها منذ 1998 إلى 2026، ومسار مؤسساتي يفحص نص القانون المنظم لمسرح محمد الخامس، ومسار كمي يحلل بيانات رسمية لتسع دورات دعم موزعة بين 2019 و2026، ويضعها في سياق ضعف التمويل الخاص للقطاع كما يرصده تقرير حديث لمؤسسة التمويل الدولية. والهدف تجاوز الكلام العام حول «أزمة الدعم»، وهو كلام متكرر في الأدبيات الصحفية والمهنية المغربية منذ عقدين على الأقل، نحو قراءة سوسيولوجية ممنهجة لأسباب استمرار هذه الأزمة رغم تعاقب الوزراء والحكومات وتعديل النصوص التنظيمية نفسها.

2. الإطار النظري والمفاهيمي

يستدعي هذا البحث أدوات من سوسيولوجيا الفن لمساءلة التمويل العمومي بوصفه فعلاً رمزياً لا مالياً بحتاً. المفهوم المركزي الأول هو مفهوم "الحقل" (champ) عند بيير بورديو1، الذي يقترح فهم أي مجال إنتاج ثقافي أو فني كفضاء بنيوي من العلاقات الموضوعية بين مواقع الفاعلين، تُحد د هذه المواقع بحجم وبنية رؤوس الأموال التي يملكها كل فاعل -- الاقتصادي منها والاجتماعي والثقافي والرمزي. حين يتدخل التمويل العمومي في هذا الحقل، فهو لا يوزع موارد محايدة، بل يُعيد ترتيب هذه المواقع: من يحصل على الدعم يكتسب رأس مال رمزي إضافي (شرعية "الفنان المدعوم")، ومن يُستبعد منه يُقصى بدرجة ما من مركز الحقل نحو هوامشه. هذا المفهوم يوجه هذا البحث نحو طرح السؤال التالي بشكل صريح: ماذا تُنتج منظومة التمويل المغربية، فعلياً، من تراتبية وتوزيع لرأس المال الرمزي بين الفاعلين المسرحيين؟

يُستكمل هذا الإطار بمقاربة هوارد بيكر حول "عوالم الفن")4art worlds(، التي تقترح فهم الإنتاج الفني ليس كفعل فردي معزول، بل كنتاج شبكة تعاونية واسعة تشمل الفنانين والممولين والمؤسسات والجمهور والنقاد ولجان التحكيم، تشترك جميعها في إنتاج التعريف الجماعي لما يُعَدّ "عملاً فنياً شرعياً" يستحق الاعتراف والدعم. مقاربة بيكر مفيدة تحديداً لفهم لجان قراءة مشاريع الدعم الوزارية، لا كجهاز تقني محايد يُطبّق معايير موضوعية، بل كحلقة من حلقات "عالم المسرح" تشارك، بقراراتها المتكررة سنة بعد أخرى، في صياغة وإعادة صياغة حدود هذا العالم وهوية أعضائه الشرعيين.

أما ناتالي هاينيش، فتقدم أداتين نظريتين أساسيتين لهذا البحث. الأولى مستمدة من عملها حول سوسيولوجيا الفن وآليات بناء "القيمة" الفنية اجتماعياً2؛ إذ تُبيّن أن قيمة العمل الفني

الكوريجيا مكانة، وكانت الرعاية حظوة، وكان الترخيص الملكي حدًا بين من يحق له العرض ومن لا يحق. ومن هذا الوجه الثاني نمت سوسيولوجيا الفن: «الحقل» ورأس المال الرمزي عند بورديو، و«عوالم الفن» وتعاون الفاعلين عند بيكر، وبناء القيمة والاعتراف عند هاينيش، وسياسة ثقافية هي ابتكار تاريخي لا معطى طبيعيًا عند أورفالينو، وهشاشة العمل الفني عند منجيه. وبين وجهي التمويل، المادي والرمزي، تقع الحالة المغربية: مسرح حديث قام لعقود في جانب كبير منه على الهواية والعمل الجمعوي، ثم أُحدثت له سياسة دعم سنة 1998، فصار السؤال المطروح على هذه السياسة مزدوجًا: كم توزّع، وماذا تُنتج؟

وهذا السؤال المزدوج هو ما يمنح النقاش حول «الحياة المسرحية الفعلية» حدّته. فهو لا يقف عند جوهر المسرح ووظيفته، بل يطرح إشكالية عملية ملموسة: ما الشرط المادي والمؤسساتي الذي يجعل «اكتمال الفعل المسرحي» ممكنًا ومتكررًا لا حدثًا استثنائيًا معزولاً؟ وتجيب الورقة العلمية للندوة الفكرية الدولية لأيام قرطاج المسرحية عن ذلك بوضوح: التمويل العمومي، المباشر وغير المباشر، هو الرافعة الأساسية التي تُبنى عليها «حياة مسرحية»، أي ذلك اللقاء الحي الإرادي بين فنانين وجمهور حول مقترح تخييلي يتكرر ولا ينضب.

غير أن هذه الرافعة، حين تُفحص في سياق كالسياق المغربي، لا تبدو آلية توزيع مالي محايدة تُدار بمنطق تقني بحت. إنها فعل بنيوي يتقاطع مع منطق أعمق: بناء الشرعية الفنية، وتوزيع الاعتراف الرمزي، وترسيم حدود من يُعَدّ «فنانًا مسرحيًا» شرعيًا يستحق الدعم ومن لا يُعَدّ كذلك. وعلى هذا البُعد الخفي للتمويل العمومي المغربي للمسرح يشتغل هذا البحث، منطلقًا من فرضية سوسيولوجية مركزية: أن منظومة الدعم لا تُقاس بمقدار ما توزعه من موارد مالية فقط، بل بما تُنتجه من علاقات قوة وتراتبية وشرعية بين الفاعلين المسرحيين أنفسهم.

ويندرج هذا البحث ضمن المحور الثاني من محاور الندوة، في فرعه الأول (1-2) المخصص لمنظومات التمويل العمومي المباشر وغير المباشر في الأقطار العربية ومسالك تحقيق اكتمال الفعل المسرحي وبناء حياة مسرحية. وهو يعتمد عناصر المنهج التي تقترحها الورقة لتحليل المنظومات (جهات التمويل، ومن يقرر ومن يتلقى، والحوكمة، والصلة بالتوزيع)، ويطبقها على قناتين يمر عبرهما التمويل العمومي للمسرح في المغرب: قناة مؤسساتية يمثلها مسرح محمد الخامس بموجب القانون 51.15 ومرسومه التطبيقي، وقناة وزارية هي الدعم بالمشاريع المؤطر بمرسوم وقرارات مشتركة. ويقرأ الحالة المغربية عبر ثلاثة مسارات متكاملة: مسار

"حقل المسرح تحت رهان التمويل: سوسيولوجيا التوزيع العمومي واستمرارية الهشاشة البنيوية في المغرب (2019-2026)"

محمد بصالح

1. مقدمة

لم يعش المسرح، في أي عصر عرفه، من شباك التذاكر وحده. ففي أثينا القرن الخامس قبل الميلاد كانت الجوقات في المهرجانات الدرامية تكليفًا مدنيًا يتحمله أثرياء المدينة (الكوريجيا)، وعُرف فيها كذلك صندوق عمومي (الثيوريكون) يعين المواطنين على حضور المهرجانات، ويختلف الباحثون في أصله ومدى ارتباطه بالمسرح تحديدًا. ثم انتقل المسرح من الساحة المدنية إلى كنف البلاطات، فصارت رعاية النبلاء والملوك شرطًا لقيام الفرق: ففي إنجلترا عدّ قانون سنة 1572 الممثلين الجوالين متشردين ما لم ينتسبوا إلى بارون أو إلى من هو أعلى مرتبة، أو يحصلوا على ترخيص من قاضيين على الأقل، وفي فرنسا أمر لويس الرابع عشر في 21 أكتوبر 1680 بدمج فرقة فندق غينيغو (فرقة موليير سابقًا) مع فرقة فندق بورغونيا، فنشأت الكوميدي فرانسيز ونالت احتكار التمثيل بالفرنسية في باريس. وفي القرن العشرين أخذ هذا السند شكل سياسة عمومية معلنة، من المجلس الفني البريطاني الذي أُنشئ بميثاق ملكي سنة 1946 إلى المراكز الدرامية الوطنية الفرنسية التي بدأت بمركز كولمار سنة 1946، والمسارح الألمانية الممولة من الولايات والبلديات. وقدّم الاقتصاديان بومول وبوين لهذه الظاهرة تفسيرها الأشهر سنة 1966: فالعرض الحي لا تتحسن إنتاجيته كما تتحسن إنتاجية الصناعة، فترتفع كلفته نسبيًا ويحتاج إلى سند من خارج السوق. غير أن التاريخ نفسه يكشف وجهًا ثانيًا للتمويل: فمن يموّل لا يدفع فقط، بل يختار ويرتّب ويمنح الشرعية. كانت

In the Moroccan context, funding does not function as a simple, neutral mechanism for the distribution of financial resources; rather, it is intertwined with the processes through which artistic legitimacy and symbolic recognition are constructed—as analyzed within the sociology of art (notably through the work of Pierre Bourdieu and Nathalie Heinich). This presentation centers on a key question: what power dynamics and forms of legitimacy does the Moroccan public funding system—across successive governments and regulatory decisions—generate among actors within the theatrical field? To understand the position of theater within this framework, this analysis offers a historical reading of the evolution of Moroccan cultural policy. It further highlights that the support policy, established in 1998, has never been the subject of specific parliamentary legislation, remaining instead governed by a decree (...) This structural fragility takes on added significance in light of data from a recent report by the International Finance Corporation (IFC, a member of the World Bank Group, April 2026). (...) Furthermore, one indicator reveals a distinct disconnect between the public funding system (...) and the actual economic dynamics of the sector it is intended to serve. It appears that the theatrical field builds its economic capital primarily through its own resources, rather than through public funding; in reality, the latter serves a largely symbolic and procedural function—bestowing administrative legitimacy—rather than acting as a genuine catalyst for development.



محمد بصالح

الملخصات:

التمويل، في السياق المغربي، لا يُدار كآلية توزيع مالي محايدة، بل يتقاطع مع منطق بناء الشرعية الفنية والاعتراف الرمزي، بالمعنى الذي أرسته سوسيولوجيا الفن مع بورديو وهاينيش. وتنطلق المداخلة من سؤال مركزي: ماذا تُنتج منظومة التمويل العمومي المغربي، عبر تعاقب الحكومات والقرارات التنظيمية، من علاقات قوة وشرعية بين الفاعلين المسرحيين؟ ولفهم موقع المسرح داخل هذه المنظومة، تستدعي المداخلة القراءة التاريخية لمسار السياسة الثقافية المغربية وتلاحظ أن سياسة الدعم المحدثة سنة 1998 لم تُترجَم قط إلى قانون برلماني خاص، بل ظلت محكومة بمرسوم (...). وتكتسب هذه الهشاشة التنظيمية دلالة إضافية في ضوء معطيات تقرير حديث لمؤسسة التمويل الدولية (IFC، التابعة لمجموعة البنك الدولي، أبريل 2026)، (...) ويتجلّى مؤشر إضافي يدل على انفصال منظومة التمويل العمومي (...)عن الديناميكية الاقتصادية الفعلية للقطاع الذي من المفترض أن تخدمه، وتكشف أن الحقل المسرحي يراكم رأسماله الاقتصادي أساسًا من مصادره الذاتية لا من التمويل العمومي، الذي يظل مقتصرًا على وظيفة رمزية-إجرائية (منح الشرعية الإدارية) أكثر منه رافعة تنموية فعلية.

Dans le contexte marocain, le financement ne fonctionne pas comme un simple mécanisme neutre de répartition financière ; il s'articule, au contraire, avec les logiques de construction de la légitimité artistique et de la reconnaissance symbolique, telles qu'analysées par la sociologie de l'art (notamment à travers les travaux de Pierre Bourdieu et Nathalie Heinich). Cette intervention s'articule autour d'une question centrale : quels rapports de force et quelles formes de légitimité le système de financement public marocain — à travers la succession des gouvernements et des décisions réglementaires — génère-t-il entre les acteurs du champ théâtral ? Pour appréhender la place du théâtre au sein de ce dispositif, l'analyse propose une lecture historique de l'évolution de la politique culturelle marocaine. Elle souligne, par ailleurs, que la politique de soutien, instaurée en 1998, n'a jamais fait l'objet d'une loi parlementaire dédiée, demeurant régie par un décret (...) Cette fragilité structurelle revêt une signification accrue à la lumière des données issues d'un récent rapport de la Société financière internationale (IFC, membre du Groupe de la Banque mondiale, avril 2026). (...) Un indicateur supplémentaire révèle, par ailleurs, un décalage entre le système de financement public (...) et la dynamique économique réelle du secteur qu'il est censé servir. Il apparaît ainsi que le champ théâtral constitue son capital économique essentiellement à partir de ses propres ressources, et non grâce au financement public ; ce dernier se limite, en réalité, à une fonction symbolique et procédurale — consistant à conférer une légitimité administrative — plutôt qu'à agir comme un véritable levier de développement.

"حقل المسرح تحت رهان التمويل: سوسيولوجيا التوزيع العمومي واستمرارية الهشاشة البنيوية في المغرب (2019-2026)"

بالإضافة إلى قطاعات أخرى سواء كانت عمومية أو شبه عمومية أو خاصة وفي هذا الصدد يمكن الخروج بالخلاصات التالية:

- استفادة المسرح من فاعلين متعددين بلا تصور يدمج هذه التدخلات في تصور شمولي مكتمل وواضح المعالم.
- وجود دعم مسرحي بلا أثر على الحياة المسرحية التي تبدو غير منتظمة وهشة.
- ضرورة مواكبة الدعم بأليات قانونية وتشريعية.
- غياب قوانين منظمة للمؤسسات المسرحية ومنها المسارح (القاعات) التي تشتغل بدون قوانين مؤطرة.
- غياب إشراك الجمهور في حلقة الإنتاج حيث أن غالبية العروض تقدم بالدعوات ومجانا، إن مساهمة الجمهور في اقتناء تذكرته مسألة جد حاسمة في خلق علاقة سوية بين جميع المتدخلين في سلسلة تدبير قطاع المسرح.

مراجع:

1. Ikken Aïssa, (L'animation par le théâtre au Maroc), Imprimerie jeunesse et sport, Rabat 1982
2. الطاهر واعزيز، من تاريخ المسرح في الشبيبة والرياضة، دار أبي رقراق للطبع والنشر، الرباط، 2006
3. عبد الواحد عوزري، المسرح في المغرب بنيات واتجاهات، ت: عبد الكريم الأمراني، دار توبقال للنشر، البيضاء،1998
4. تقرير المجلس الأعلى للحسابات نشر في موقع المجلس الأعلى للحسابات سنة 2008

بوسلهام الضعيف

مخرج مسرحيّ ومترجم

منشّط ثقافي أدار مهرجانات وتظاهرات

قتبس وأخرج عددا هامّا من المسرحيات

- غياب مشاركة مسرح محمد الخامس في التظاهرات المسرحية المنظمة بالخارج. بالإضافة إلى عدم وجود أية اتفاقية تعاون أو شراكة مع المسارح الأجنبية.

وإذا كانت هذه المؤسسة تتوفر على قوانين وعلى ميزانية وعلى استقلالية لكي تخلق تدبيرا إيجابيا لقطاع المسرح بالمغرب. فإن هذا لم يتحقق على أرض الواقع. حيث تتراوح ميزانية مسرح محمد الخامس المخصصة للإنتاج والبرمجة ما بين 5,6إلى 6,8 مليون درهم. كما أن المؤسسة منوط بها التوثيق وأرشفة الذاكرة المسرحية، حيث أوصى مجلسه الإداري المنعقد ب 18 يناير2019 لإحداث مركز الأرشيف والتوثيق المسرحي، بمبلغ يناهز مليون درهم، مشروع لم يخرج بعد إلى الوجود. وهو ما يطرح العديد من الأسئلة حول دور هاته المؤسسة في تنمية المسرح المغربي.

مؤسسات أخرى: تعدد المتدخلين بلا تصور شمولي

هناك العديد من المؤسسات التي ترتبط بدعم الثقافة عموما وخصوصا المسرح، ويمكن جردها على الشكل التالي:

- مجالس الجهات: ففي إطار الجهوية (اللامركزية) خول لها المشرع العديد من الصلاحيات في دعم وتنمية الثقافة والفنون ومنها المسرح.
- الجماعات الترابية
- وزارة الداخلية من خلال مجموعة من المبادرات أهمها: المبادرة الوطنية للتنمية البشرية.
- وزارة التعليم العالي ووزارة التربية الوطنية.
- الشركة الوطنية للإذاعة والتلفزة المغربية (القناة الأولى) ثم القناة الثانية من خلال شراء حقوق بث العروض المسرحية.
- المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية (دعم الثقافة الأمازيغية ومنها المسرح الأمازيغي)
- الوزارة المكلفة بالمغاربة المقيمين بالخارج وشؤون الهجرة: (ففي سنة 2015 تم دعم 17 فرقة مسرحية لتقديم 120 عرضا مسرحيا بمختلف أنحاء العالم وبغلاف مالي قدره 10 ملايين درهم وفي الموسم المسرحي 2019-2020 تم دعم 140 فرقة مسرحية لتقدم 300 عرض مسرحي)

- السهر على وضع فهرس مجموع البرامج الفنية المقدمة بالمسرح وإصدار منشورات متخصصة في المسرح وفنون العرض ووضعها رهن إشارة العموم
- العمل على توثيق وأرشفة الإنتاج المسرحي المغربي بكل اتجاهاته وأصنافه ووضعه رهن إشارة الباحثين والمهتمين
- المشاركة في تنشيط الفضاءات المخصصة للتعريف بالمسرح وفنون العرض
- إقامة علاقات شراكة وتعاون مع المؤسسات العاملة في ميدان " المسرح وفنون العرض"

إن الاختصاصات التي خولها القانون لهاته المؤسسة كفيلة من أن تجعل منه الأداة-الرافعة للتنمية المسرحية بالمغرب حيث يبقى حضورها باهتا، بل يتحول الامر إلى قاعة حفلات موسيقية والملاحظات التي أوردها تقرير المجلس الأعلى للحسابات (4) تبقى قائمة إلى حدود اليوم ومنها:

- المعلومة المتعلقة بالحضور الجماهيري للمسرح خلال الفترة ما بين 2003 و2007 غير متوفرة ويرجع ذلك إلى عدة أسباب منها ضعف الاهتمام بدور العروض المقدمة في استقطاب الجماهير. غير أن تحليل المعلومات المتوفرة بشن سبعة عروض مقدمة خلال شهري شتنبر وأكتوبر من العام 2007 يفيد بأن المدعوين يمثلون أزيد من 64 في المئة من الجمهور وهذه النسبة تتعدى في بعض الأحيان 95 في المئة وهي نسبة جد مرتفعة علما بأن أسعار التذاكر تبقى متوسطة نسبيا (ابتداء من 20 درهم)
- شراء العروض يتم انطلاقا من اقتراحات المهنيين في ظل غياب سياسة واضحة المعالم حيث أن المجلس قد أوصى بإعداد دفتر للتحملات خاص بشراء العروض أخذا بعين الاعتبار الجودة الفنية للعروض المقترحة وكذا وقع هذه العروض على الجمهور بالإضافة إلى زيادة الاهتمام بالعروض المتكررة التقديم من جهة. ومن جهة أخرى اعتماد معايير موضوعية في تحديد أثمنة الشراء. فمن خلال قراءة المعطيات الخاصة بأنشطة المسرح لوحظ تهميشه للإنتاج ففي سنة 2007 فتحت اعتمادات مهمة خاصة لتمويل الإنتاج. إلا أن جزءا مهما من هذه الاعتمادات تم صرفه في شراء عروض. فبدلا من تطوير إنتاج يلائم تطلعات الجمهور، لجأ المسرح إلى شراء عدة عروض تميزت بمحدودية قدرتها على استقطاب الجمهور.

إن الغاية من قانون الفنان والمهن الفنية هو تمكين العاملين في القطاع من تنظيم يستند على القواعد العامة المؤطرة للأنشطة الاقتصادية وتمكين الفنان من الاشتغال في ظروف تضمن له الحماية الاجتماعية والعيش الكريم.

مسرح محمد الخامس: (مؤسسة للإنتاج بدون سياسة مسرحية)

يعتبر المؤسسة المسرحية المركزية في المغرب التي تتوفر على قوانين للإنتاج والإنتاج المشتركة، فهو مؤسسة عمومية ذات استقلالية مادية تخضع للإشراف من طرف الوزارة المكلفة بالثقافة، فقد تم تدشينه سنة 1964وفي سنة 2020 سيتم تغيير قانون مسرح محمد الخامس ومن أبرز التغيرات:

تعوض تسمية (المسرح الوطني محمد الخامس) المعاد تنظيمه بموجب القانون رقم 51.15 الصادر بتنفيذه الظهير الشريف رقم1.16.101 بتاريخ 15 من شوال 1437(20 يوليوز2016) بتسمية " مسرح محمد الخامس" وتحل تسمية ((مسرح محمد الخامس)) محل تسمية ((المسرح الوطني محمد الخامس)) في القانون السالف الذكر رقم 51.15.

كما تغيرت بنود أخرى وأصبحت على الشكل التالي:

- يضطلع مسرح محمد الخامس بالمهام التالية:
- إنتاج الأعمال المسرحية وفنون العرض أو المساهمة في إنتاجها
- المساهمة في النهوض بالبحث والإبداع في ميدان المسرح وفنون العرض
- المساهمة في التكوين الفني والتقني في ميدان المسرح وفنون العرض
- المساهمة في هيكلة ودعم الفرق المسرحية المقيمة بفضاء مسرح " محمد الخامس"
- التعاون مع الفرق والجمعيات والهيئات المهنية العاملة في ميدان المسرح وفنون العرض من أجل النهوض بالإبداع المسرحي والفني.
- العمل على إبراز مواهب الشباب وتأطيرها وصقلها لتحقيق نهضة فنية وثقافية في ميدان المسرح وفنون العرض
- تنظيم أو المساهمة في تنظيم تظاهرات ومهرجانات في مختلف أصناف المسرح وفنون العرض
- المشاركة في المهرجانات المسرحية والفنية داخل المغرب وخارجه

جميع الحاملين لبطاقة الفنان وأصبح مدينا لهم باقتطاعات لم يتم تحصلها، فأصبح يطالبهم بها مما ولد حالة من الغضب لدي فئات واسعة من الفنانين، الذين وصلوا إلى المطالبة بتخليهم عن بطاقة الفنان. وهذا ماجعل المهنيون يسجلون الملاحظات التالية:

- إن اعتبار كل الفنانين مستقلين وبكونهم يندرجون في فئة العمال المستقلين والأشخاص غير الأجراء أمر غير دقيق قانونيا، بحيث أن الفئة المشابهة لهذه الفئات والقابلة لأن تطبق عليها كل الإجراءات الاجتماعية والمساطر الضريبية الملائمة عن طريق الضريبة المهنية أو المقاول الذاتي هي المهن الإبداعية أي المؤلفين بمفهوم قانون حقوق المؤلف والحقوق المجاورة أثناء إنجاز أعمالهم الفنية، علما بأنها مهن لا تفترض بالضرورة وجود علاقة تبعية دائمة أو متقطعة لمشغل.
- ضرورة وحتمية اعتبار مهنيي العروض من مؤدين وتقنيين وإداريين ومخرجين وكوريغرافيين، وكذا كل المهن التقنية والإدارية المرتبطة بكل الفنون أجراء بعقود شغل متقطعة وتنطبق عليهم بالتالي مقتضيات قانون الشغل أثناء إعداد أو تقديم أو عرض أو تنفيذ أو تثبيت أو نقل عمل فني ولاسيما في مجال فنون العرض الحية والمسجلة من موسيقى ومسرح وسينما ودراما تلفزيونية.

- المطالبة بمراجعة مرسوم البطاقة المهنية للفنان وتقني وإداري الفنون وتضمينه شروطا اقتصادية دنيا واضحة لمنحها أو سحبها يراعى فيه هشاشة الفنانين والتقنيين والإداريين المهنيين، وكذا تدقيق بياناتها التي يجب أن تتضمن وجوبا الوضعية المهنية لحاملها حتى يسهل معه تحديد الحقوق والواجبات الاقتصادية والاجتماعية المطبقة عليها قياسا على القواعد القانونية العامة بكل الفئات النشطة اقتصاديا.

- الإسراع بتنزيل قانون الفنان والمهن الفنية بإصدار النصوص التنظيمية التي ينص عليها هذا القانون ولا سيما مرسوم العقد النموذجي ومرسوم الحد الأدنى للأجر، والنص المنظم للمفاوضات الجماعية.

- مطالبة التعاضدية الوطنية للفنانين، بتمسكها بعضوية مهنيي العروض في تأمينهم الإجباري على المرض مؤقتا إلى حين إرساء نظام للاقتطاع من الأصل.

- مطالبة وزارة الشباب والثقافة والتواصل، بمواصلة دعم التعاضدية الوطنية للفنانين إلى حين تطبيق الاقتطاعات من المنبع فيما يخص المهنيين الأجراء بعقود محددة أو لغاية إنجاز عمل معين، تطبيقا لمقتضيات المادة 53 من قانون الفنان والمهن الفنية.

صدر ولأول مرة قانون الفنان الذي أصبح من خلاله الفنان المغربي يحظى بالاعتراف بمهنته وجاء قانون86.16 سنة 2016 متعلق بالفنان والمهن الفنية حيث نص هذا القانون على مجموعة من الأشياء منها:

- تعريف الفنان؛ المهن الفنية؛ البطاقة المهنية؛ المؤسسة الفنية؛ العقد الفني؛ الأجر الفني.

وإذا كان قانون الفنان والمهن الفنية يضمن لحاملي بطاقة الفنان الأولوية في الشغل حسب الباب الثامن (المادة 24) (هامش- يحظى فنانو العرض المؤدون الحاملون للبطاقة المهنية للفنان المشتغلون لصالح مقاولة أو مؤسسة عمومية أو خاصة مغربية بالأولوية في التشغيل بنسبة 60 في المئة على الأقل من مجموع الفنانين المهنيين العاملين في كل الأعمال المنتجة أو المدعمة من قبل الدولة أو الجماعات الترابية أو المؤسسات العمومية أو الشركات العمومية أو الشركات التي تساهم فيها الدولة أو الجماعات الترابية في قطاع العروض الفنية الحية والمسجلة) وإذا كانت الوزارة عبر ملفات الدعم تحرص على تشغيل الحاملين لبطاقة الفنان، فإن العديد من قطاعات الإنتاج (شركات إنتاج الأعمال التلفزية) لا تلتزم بهذا البند. مما يطرح العديد من الأسئلة حول قيمة بطاقة الفنان وصلاحيتها.

كما نص القانون على الحماية الاجتماعية للفنانين حيث جاء في المادة 20: (تطبق أنظمة الحماية الاجتماعية الجاري العمل بها العمل حسب طبيعة العقد وطبيعة النشاط الذي يزاول في إطاره الفنان أو تقني أو إداري الأعمال الفنية الذين تسري عليهم أحكام هذا القانون. وتعمل الدولة على إحداث وتطوير أليات لتمويل أنظمة الحماية الاجتماعية الخاصة بفناني أو تقني أو إداريي الأعمال الفنية بنص تنظيمي. تساهم فيها المؤسسات الفنية وتقنيو وإداريو الأعمال الفنية في إطار القوانين الجاري بها العمل. ولهذه الغاية، تقتطع نسب من الأجور الفنية المتضمنة في العقود الفنية المبرمة في سوق الشغل الفنية، يتم تحديدها وطرق تحصيلها وصرفها بنص تنظيمي.)

في 24 يونيو 2007 تم إحداث التعاضدية الوطنية للفنانين بإشراف من وزارة الثقافة والاتصال ووزارة المالية ووزارة الشغل والصندوق الوطني للضمان الاجتماعي والصندوق الوطني لمنظمات الاحتياط الاجتماعي، وذلك لضمان استفادة الفنانين من الرعاية الاجتماعية والصحية.

وفي سنة 2021قامت الدولة المغربية بتعميم التغطية الصحة الاجتماعية لجميع فئات المجتمع، عبر الانخراط في الصندوق الوطني للضمان الاجتماعي، هذا الصندوق الذي أدمج

- توزيع وتسويق المنتوج الفني الجاهز.
- استغلال الفضاءات لإعدادها وتهيئتها لتقديم العروض الفنية ولتنظيم المعارض الثقافية والفنية وكذا لكرائها للفرق والمجموعات الفنية لاستعمالها
- تنظيم الجولات للعروض الفنية الحية المنتجة من قبل الغير

وهذا المؤسسات الفنية تتوزع على الأشكال التالية:

- مقاولات العروض الفنية المسجلة: هي المقاولات الفنية التي يقوم نشاطها على إنتاج وترويج العمل الفني المسجل، كشركات الإنتاج والتوزيع للأعمال الفنية المسجلة على دعامات، وشركات تنفيذ الإنتاج الخاصة والمتعهدين العمومين للسمعي البصري.
- مقاولات العروض الفنية الحية: هي المقاولات الفنية التي يقوم نشاطها على الإنتاج والترويج كالفرق المسرحية، والأجواق، والمجموعات الموسيقية أو الكوريغرافية أو فرق الفنون الشعبية، والمسارح وفضاءات العرض، ومؤسسات السيرك، ومؤسسات المنوعات وشركات الإنتاج أو تنفيذ الإنتاج، أو ترويج الفنون الحية
- مقاولات الفنون التشكيلية والبصرية (تخص الفنون التشكيلية والفتوغرافية)
- المؤسسات الفنية الذاتية: ويشتغل من خلالها الفنان لحسابه الخاص في مجال العروض الفنية الحية أو المسجلة أو الفنون التشكيلية والبصرية، ويخضع للضريبة المهنية، أو من خلال مقاولة فنية ذاتية. ويستفيد عبرها من كل الامتيازات الجاري بها العمل لفائدة المقاولات الذاتية وفقا للقانون رقم 114.13 المتعلق بنظام المقاول الذاتي الصادر بتنفيذه الظهير الشريف رقم 1.15.06 بتاريخ 29 من ربيع الأخر1436(19فبراير2015)
- الجمعيات والتعاونيات: التي يقوم نشاطها على إنتاج وترويج العروض الفنية الحية وإنتاج وعرض الإبداعات المرتبطة بالفنون التشكيلية والبصرية مع مراعاة الأحكام الواردة في القانون رقم 112.12 المتعلق بالتعاونيات والظهير الشريف رقم 1.58.376 بتنظيم الحق في تأسيس الجمعيات

قانون الفنان والحماية الاجتماعية:

شكل محور الحماية الاجتماعية للفنانين هاجسا محوريا في الممارسة الثقافية في السنوات الأخيرة (خصوصا بعد جائحة كورونا)، فالمهن الفنية مورست ولعقود طويلة في غياب قوانين منظمة وتشريعات تحمي الفنانين وتضمن لهم حقوقهم المادية والاجتماعية ففي سنة 2003

- الدعم المباشر الذي انتشر في السنوات الأخيرة (وهو دعم يتم خارج المساطر الإدارية ودون المرور عبر دفاتر التحملات) هذا الدعم الذي يخلق توترا بين المهنيين، كما أنه يشكل تراجعا في العلاقة بين المبدع والمؤسسة (غياب النزاهة والشفافية)

هياكل الإنتاج: (الفرق المسرحية والشركات)

أغلب الهياكل (الإطارات) التي تشتغل بالمجال المسرحي والتي تسمى فرقا هي جمعيات، فما هو الإطار القانوني الذي يسيج اشتغال هذه الإطارات المؤسسات:

نظام الجمعيات: في سنة 1958 صدر ظهير (56) يضبط بموجبه حق تأسيس الجمعيات. يعرف هذا الظهير الجمعية في اتفاق لتحقيق تعاون مستمر بين شخصين أو عدة أشخاص لاستخدام معلوماتهم أو نشاطهم لغاية غير توزيع الأرباح فيما بينهم. وقد أدخلت على هذا الظهير عدة تعديلات سنوات 1973و1992و2002 فيحق لأي شخص أو مجموعة أشخاص تأسيس جمعية دون سابق إذن، شريطة أن يقدم تصريحا إلى مقر السلطة الإدارية المحلية الكائن به مقر الجمعية أو بواسطة عون قضائي يسلم عنه وصل مؤقت مختوم ومؤرخ في الحال. وهناك نوع آخر من الجمعيات أي الجمعيات ذات النفع العام وهكذا نحن أمام نوعين من الجمعيات:

- جمعيات مصرح بها ذات تشريع خاص بها ويحق لها أن تترافع أمام المحاكم وأن تقتني وأن تتملك وتتصرف في الإعانة العمومية، وفي واجبات انخراط أعضائها، وفي واجبات اشتراكهم وفي مداخيل الإشهار.
- جمعيات ذات المنفعة العامة التي لها نفس الامتيازات التي تتمتع بها الجمعية المصرح بها بالإضافة إلى إمكانية تمتعها بالامتيازات المتعلقة بالتماس الإحسان العمومي أو أي وسيلة أخرى مرخص بها تذر مداخيل وذلك طبقا للشروط التي يحددها القانون (قانون 53) الشيء الذي لا يمكن أن تتمتع به الجمعية العادية المصرح بها فقط.

ويحدد قانون الفنان (قانون المهن الفنية) الذي تم تغييره ونشره في الجريدة الرسمية بتاريخ (25 أغسطس2016) الهياكل المشتغلة بالقطاع الفني حيث حدد أنشطة هاته المؤسسات في:

- إنتاج أو ترويج العروض الفنية والتنسيق بين مكوناتها وتحمل كل تبعاتها المتعاقد عليها.
- تقديم العروض الفنية بفضاءات العرض المعدة أو التي يتم إعدادها لهذا الغرض.

فلسفة الدعم العمومي:

ورغم أن هذا الدعم قوبل بتفاعل إيجابي من طرف المسرحيين إلا أنه ومع توالي المواسم المسرحية خلق نقاشا وجدلا، بقي متواصلا إلى حدود اليوم ومن النقاط التي أثيرت:

- هزالة القيمة المادية للدعم بالمقارنة مع فنون أخرى (تلفزة- سينما).
- عدم تقنين الدعم وارتباطه بسياسة كل وزير.
- تأخر صرف دفعات الدعم للفرق في أجالها المحددة.
- تناسل الفرق قصد الاستفادة من الدعم فقط.
- ضرورة تحويل فلسفة الدعم من التركيز على الإنتاج نحو دعم الترويج لضمان عمر مديد للعروض المسرحية.
- مجانية العروض جعلت الجمهور الحلقة الغائبة في موضوع الدعم.
- ضرورة التركيز على دعم التجارب المسرحية.

وإذا كان الدعم قد مر خلال هاته العقود الثلاثة عبر مجموعة من المراحل حيث انتقل من دعم الإنتاج والترويج إلى:

- خلق تجربة التوطين المسرحي
- دعم المهرجانات والتظاهرات الثقافية
- دعم مشاركة الفرق المغربية في المهرجانات العربية
- دعم الإقامات الفنية والمحترفات والورشات

فإن مجموعة من الأسئلة تطرح نفسها بإلحاح:

- الدعم هل موجه للمبدع أم للإبداع.
- ما هو أثر الدعم على المسرح المغربي.
- هشاشة الوضعية الاجتماعية للمسرحيين رغم وجود الدعم.
- وجود دعم في غياب قوانين مهيكلة للقطاع المسرحي.
- الخلل الحاصل في أجندة الموسم المسرحي في السنوات الأخيرة.
- ضرورة تأهيل الهياكل المسرحية (فرق وجمعيات).
- الأثر الاقتصادي للدعم المسرحي على المجتمع الذي يبقى محدودا

- عدد الملفات المقدمة: 142
- عدد المشاريع المدعمة: 73
- المبلغ المخصص للدعم:7,154,000درهم

دعم المسرح لسنة 2025

الدورة الأولى:

الغلاف المالي: 16,206,000درهم (زيادة 0,56 في المئة عن سنة 2024)

المشاريع المدعمة 88 من أصل 313 ملفا (نسبة قبول 28,1 في المئة)

التوزيع المالي:

- إنتاج وترويج:7,130,000درهم (44 في المئة)
- توطين:7,520,000درهم (46,4 في المئة)
- إقامات وورشات: 726,000درهم (4,5 في المئة)
- تنظيم المهرجانات والمشاركة فيه: 630,000درهم (3,9في المئة)
- مسرح الشارع: 200,000درهم (1,2 في المئة)

الدورة الثانية: (الجولات الوطنية)

عدد الملفات: 96

عدد المشاريع المدعمة: 47 مشروعا

المبلغ المخصص للدعم: 6,000,000 درهم

دعم المسرح لسنة 2026

(الدورة الأولى)

(تم الإعلان عن النتائج في يونيو 2026)

عدد المشاريع المنتقاة 79 مشروع

- إنتاج وترويج الأعمال المسرحية 45 مشروعا
- توطين الفرق المسرحية: 12 مشروعا
- الإقامات الفنية لإبداع النصوص المسرحية والبحوث العلمية وورشات التكوين
- تنظيم المهرجانات والتظاهرات المسرحية

في الموسم الأول رصدت ميزانية تقدر بـ 4 ملايين درهم خصصت للإنتاج المسرحي، وعلى مدار السنوات ارتفعت هاته الميزانية ومعها ظهرت مجالات أخرى للدعم المسرحي ويمكن إجمالها في:

- الإنتاج
- الترويج أو ما أصبح يسمى بالجولات الوطنية
- مسرح الشارع
- الإقامات الفنية
- التوطين المسرحي
- تنظيم المهرجانات
- المشاركة في المهرجانات العربية والدولية

في سنة 2014ارتفعت الحصيلة الإجمالية المخصصة للمسرح (جولات-إقامات فنية – مسرح الشارع) لتصل إلى 9,5مليون درهم.

في سنة 2019 عرفت الميزانية المخصصة للمسرح 19 مليون درهم، وفيما يلي قراءة للدعم لسنتي2024 و2025.

دعم المســـــرح لسنة 2024

الدورة الأولـــــى:

الغلاف المالي16,115,000درهم

المشاريع المدعمة: 83 من أصل 226 ملفا (نسبة قبول 36,7 في المئة)

وزرعت المشاريع على الشكل التالي:

- إنتاج وترويج الأعمال المسرحية: 7,522,000درهم (46,7في المئة)
- توطين الفرق المسرحية:7,235,000درهم (3,8في المئة)
- إقامات وورشات:619,000درهم (3,8في المئة)
- تنظيم المهرجانات أو المشاركة فيها: 569,000درهم (3,5في المئة)
- مسرح الشارع: 170,000درهم (1,1في المئة)

الدورة الثانية: (الجولات الوطنية)

- التمييز بشكل واضح بين مسرح للهواة ومسرح للمحترفين
- الدفع بالمسرحيين إلى الاهتمام تنظيميا وتشريعيا بالممارسة المسرحية وهذا ما ظهر جليا عقب تنظيم المناظرة الوطنية للمسرح ثم تأسيس النقابة الوطنية لمحترفي المسرح بالمغرب (لاحقا سيتم تأسيس العديد من الإطارات النقابية)

بداية من التسعينيات سيتم التوجه بشكل قوي نحو التنظيم والتفكير في ممارسة مسرحية محترفة من خلال القوانين والبنيات، حيث أن مفهوم الاحتراف والمحترف سيسود بشكل قوي في هاته المرحلة. ومع مجيء حكومة التناوب، سيتم إحداث صيغة جديدة للتعامل مع المسرح وهي إحداث الدعم المسرحي الذي تلته مجموعة من الإجراءات والآليات كان الغرض منها هو تأهيل القطاع المسرحي بالمغرب.

إحداث صندوق الدعم المسرحي:

في سنة 1998 ومع مجيء حكومة التناوب تم إحداث مبادرة دعم المسرح من خلال خلاق صندوق لدعم الإنتاج المسرحي بالمغرب وتكمن أهمية هذا الإجراء في الخروج من الدعم المباشر لفنانين وفرق (شراء عروض) إلى محلة إحداث سياسة مسرحية، تنطلق من الشفافية وإعلان دفاتر تحملات وتقنين الدعم عبر سن تعاقد بين الهياكل (الجمعيات والوزارة)وكان من بين هذه الإجراءات المتعلقة بتأهيل القطاع المسرحي بالمغرب، تنظيم الموسم المسرحي عبر خلق إيقاع منتظم للممارسة ينطلق بافتتاح في شهر أكتوبر وينتهي بتنظيم المهرجان الوطني للمسرحي يكون محطة لتقييم الحصيلة السنوية.

وقد اعتمد على دعم المسرح على الصندوق الوطني للعمل الثقافي (FNAC) وهو صندوق تم إنشاؤه سنة 1983 في إطار القانون المالي لنفس السنة(الجردة الرسمية عدد 3661 مكررل31دجنبر1982)والهدف من خلق هذا الصندوق هو جمع مداخيل أنشطة ثقافية كحصيلة رسوم ولوج وزيارة المتاحف والمواقع والمعالم التاريخية التابعة لوزارة الثقافة، وحصيلة كراء المواقع والمعالم التاريخية، ورسوم التقيد بالمعاهد الموسيقية التابعة للوزارة، ومداخل الإعانات التي تقدمها الدولة والجماعات المحلية والهيئات العامة أو الخاصة الوطنية أو الأجنبية أو الدولية، إلى غير ذلك من مداخيل ورسوم.

من دعم الإنتاج إلى توطين الفرق بالمراكز الثقافية(المسارح)

من 1998 إلى 2026

مؤسسة المسرح الوطني محمد الخامس التي أصبحت تحمل اسم مسرح محمد الخامس مع تعديل وتوسيع مهام هذه المؤسسة وتثبيتها قانونيا لتتحول إلى ركيزة لإنتاج ومواكبة الصناعة الثقافية المسرحية والمساهمة في التكوين الفني والتقني وهيكلة ودعم الفرق والجمعيات المسرحية.

- وزارة الثقافة والشباب والرياضة والناطق الرسمي باسم الحكومة (لحسن عبيابة 2020-2021) مرحلة قصيرة، تزامنت مع ظهور وباء كورنا وتوقف النشاط المسرحي.
- وزارة الثقافة والشباب والرياضة (عثمان الفردوس (2020-2021) تزامنت مع ظهور وباء كورونا وتوقف النشاط المسرحي، في هذه المرحلة خلقت الوزارة (الدعم الاستثنائي) الذي خلق نقاشا كبيرا وسط المهنيين والرأي العام.
- وزارة الشباب والثقافة والتواصل (محمد المهدي بنسعيد 2021- إلى اليوم) من أبرز إنجازات هو تطوير مكتسبات آليات الدعم وإعادة الاعتبار للمهرجان الوطني للمسرح، عبر رصد ميزانية إضافية للتنظيم واللوجستيك. كما قامت الوزارة في مرحلة أولى بخلق مبادرة (المسرح يتحرك) والتي تمثلت في اقتناء حقوق بث وتصوير60 عرضا مسرحيا بشراكة مع الشركة الوطنية للإذاعة والتلفزة المغربية. كما تم توظيف المسرح للتعريف بالمواقع الأثرية والتاريخية ضمن مشروع: (نوستالجيا).

من خلال هذا السرد لمسار تدخل القطاع الوصي على المسرح، يمكن الخروج بملاحظات منها:

- محدودية الميزانية المخصصة لقطاع الثقافة بشكل عام، حيث أن ميزانية وزارة الثقافة لاتصل إلى واحد في المئة من الميزانية العامة.
- كلما كان هناك استقرار إداري للمسؤولين ومنحت لهم مدة كافية، تكون لهم مبادرات وإجراءات تساهم في تنمية قطاع المسرح.
- ليس هناك تطوير وبلورة للمكتسبات السابقة. وكأن الأمر مجرد سلسلة بدايات تتكرر مع كل مسؤول.

تحولات المسرح المغربي:

شكلت بداية التسعينيات تحولا في مسار المسرح المغربي، إن استقبال الملك الحسن الثاني لمجموعة من المسرحيين المغاربة وتوجيه رسالتين ملكتين إلى المسرحيين أعطى العديد من الإشارات وساهم في تحول جذري لمسار المسرح المغربي من خلال:

- إخراج قانون الفنان وبطاقة الفنان إلى الوجود
- تأسيس المهرجان الوطني للمسرح

- وزارة الثقافة (ثريا جبران2007-2009) فلأول مرة يتم تعيين فنانة في قطاع وزاري، فأصبحت اول وزيرة فنانة مسرحية تسهر على قطاع الثقافة والفن. فرغم المدة القصيرة التي قضتها على رأس الوزارة فإنها قامت ببعض المبادرات وعلى رأسها الرفع من قيمة المهرجان الوطني للمسرح باستضافة فرق وفنانين عرب وجعل جوائز المهرجان بقيم مادية
- وزارة الثقافة (بنسالم حميش 2009- 2011) عرفت هذه الفترة توترا بين الهيئات النقابية والوزارة. فحاول الوزير إصدار قرار جديد خاص بالدعم قوبل بالرفض من طرف المسرحيين الذين قاموا بحركة احتجاجية لمقاطعة الوزارة (مقاطعة الدعم والمهرجان) وهذا كان صدى لحراك اجتماعي وسياسي عرفه المغرب ومجموعة من الدول العربية.
- وزارة الثقافة (محمد الأمين الصبيحي 2012-2017) جاء بعد تغيير الدستور الذي أصبح يركز على دور الدولة في دعم العمل الفني. فلأول مرة يركز الدستور المغربي على الحق في الثقافة وعل دعمها (الفصل 26 من الدستور: تدعم السلطات العمومية بالوسائل الملائمة، تنمية الإبداع الثقافي والفني والبحث العلمي والتقني والنهوض بالرياضة. كما تسعى لتطوير تلك المجالات وتنظيمها بكيفية مستقلة، وعلى أسس ديموقراطية ومهنية مضبوطة) في هذه المرحلة عملت الوزارة على تطوير أليات الدعم وفتح مجالات جديدة ومتنوعة ومنها (الإقامات الفنية وتنظيم الورشات، وخصوصا توطين الفرق المسرحية بالمراكز الثقافية) كما تم الرفع من الغلاف المالي للدعم من 6ملايين درهم إلى 10 ملايين درهم) كما عملت الوزارة على العمل على تحسين الأوضاع الاجتماعية والتغطية الصحية للفنانين عبر دعم التعاضدية الوطنية للفنانين.
- وزارة الثقافة والاتصال (محمد الأعرج 2017-2019) في بداية توليه المسؤولية قام بتعليق مؤقت لأشغال لجان الدعم العمومي وذلك بسبب مجموعة من الانتقادات التي همت الدعم لوجود اختلالات وغياب شروط الموضوعية والنزاهة والشفافية لدى هاته اللجان في معالجتها للملفات الفنية والقانونية للمشاريع المقترحة على الوزارة. كما قدم مشروع قانون رقم 23.19 لتغيير وتتميم القانون رقم 51.15 الخاص بإعادة تنظيم

- وزارة الشؤون الثقافية (محمد بنعيسى 1985-1992) مباشرة بعد توليه المسؤولية تم افتتاح المعهد العالي للفن المسرحي والتنشيط الثقافي، تم تنظيم ربيع المسرح العربي وهو مهرجان مسرحي سنوي متنقل بين المدن بصيغة تتيح للفرق المغربية والعربية وفي عهده تم تنظيم مناظرتين حول الثقافة المغربية الأولى بتارودانت سنة1986 وثانية بفاس سنة 1990 ومن أهم توصيات المناظرة الثانية المتعلقة بالمسرح نجد:
- إعداد مشروع قانون ينظم المهن المسرحية
- المساهمة الفعلية لوزارة الشؤون الثقافية في تنشيط الموسم المسرحي، من خلال إقرار نظام للدعم والترويج المسرحي، عن طريق عقود تنطلق من دفاتر تحملات مع الفرق المسرحية العاملة.
- الممارسة الفعلية لسلطة وصاية الوزارة على المسرح الوطني محمد الخامس بإنشاء مجلس إداري يعقد اجتماعاته بصفة دورية
- في هذه المرحلة ستنظم أول مناظرة وطنية حول المسرح المغربي سنة 1992
- وزارة الشؤون الثقافية (علال سي ناصر1992-1995). في هذه المرحلة تم إدماج خريجي المعهد العالي للفن المسرحي والتنشيط الثقافي في أسلاك الوظيفة العمومية بوزارة الشؤون الثقافية كأساتذة للتعليم الفني. كما تم تنظيم المناظرة الوطنية الأولى حول مسرح الهواة
- وزارة الشؤون الثقافية (عبد الله أزماني 1995- 1997) في عهده توقف تنظيم مهرجان ربيع المسرح العربي كما تم إغلاق مباراة المعهد العالي للفن المسرحي والتنشيط الثقافي.
- كتابة دولة لدى وزير التعليم العالي والبحث العلمي مكلفة بالثقافة (عزيزة بناني 1997- 1998) (تحولت الوزارة إلى كتابة دولة وكانت مرحلة انتقالية جد قصيرة وغيركافية لكاتبة الدولة حتى ترسم معالم سياستها)
- وزارة الشؤون الثقافية ثم وزارة الثقافة والاتصال (محمد الأشعري1998-2007) هذه المحطة شكلت مرحلة فارقة في تاريخ المسرح المغربي من خلال إطلاق مجموعة من المبادرات التي استمرت إلى اليوم وكان لها الأثر في رسم معالم الخريطة المسرحية لما نعيشه اليوم:

- إطلاق سياسة الدعم المسرحي

المغربي التي أسسها أنري فوزان، وتأطير مسرح الهواة عبر تنظيم المهرجان الوطني لمسرح الهواة. وبالمقابل سيرتبط ما سيسمى بالمسرح الاحترافي بالوزارة المسؤولة على قطاع الثقافة.

وزارة الثقافة: (السياسات العامة لتدبير قطاع المسرح)

- وزارة محمد الفاسي (1968-1971) في الحكومة التي تم تنصيبها في 6 يوليوز 1967، لم يكن الأمر يتعلق سوى بوزارة للتربية الوطنية والفنون الجميلة وكتابة الدولة لدى الوزير الأول مكلفة بالشبيبة والرياضة وجاء التعديل الوزاري ل8 يوليوز سنة 1968 ليصبح محمد الفاسي وزير دولة مكلف بالشؤون الثقافية والتعليم الأصلي، في هذا القطاع حدد للمسرح: (مصلحة المسرح والموسيقى والفولكلور)
- وزارة محمد المكي الناصري 1972-1974التي كانت وزارة للأوقاف والشؤون الإسلامية وللتعرف على مشاكل المسرح تم تنظيم ندوة حول المسرح المغربي يومي 15و16 دجنبر1973خرجت بعدد من التوصيات ولكنها ستبقى طي النسيان.
- التأسيس الحقيقي لوزارة الثقافة: وزارة الشؤون الثقافية (باحنيني 1974-1981) بالنسبة لسياسة الوزارة فإن مهمتها الأساسية تمثلت في المحافظة على التراث وتسيير المؤسسات الثقافية وبالنسبة إلى المسرح (كان (باحنيني) يعتبر أن على المسرح الوطني محمد الخامس، الذي كان من المفروض مبدئيا أن يمارس عليه وصاية-الاهتمام بكل شيء. وهو ما كان يعني إتاحة الفرصة للمسرح الوطني لممارسة وصاية فعلية على الوزارة، ما دامت هذه الأخيرة لم تكن تتوفر على أي سياسة أو توجه أو توجيه تدافع عنه في مجال المسرح؟ وبالرغم من أن الملاحظين كانوا خلال فترة طويلة، يؤاخذون (باحنيني) لعدم صرفه لكل الاعتمادات المخصصة للوزارة، فإنهم يجمعون على الاعتراف بأنه كان مدبرا جيدا، وأنه كان يرفض توظيف اعتمادات أكبر من تلك التي كان يتوفر عليها)
- وزارة الشؤون الثقافية (سعيد بلبشير1981-1985) شرع في التخطيط لإنشاء معهد المسرح كما حاول الاهتمام مباشرة بتسيير وتنشيط أمور المسرح الوطني محمد الخامس، حيث طالب بعقد للمجلس الإداري للمسرح وهو ما تحقق لأول مرة، كما نظم سنة 1984 مهرجانا للمسرح العربي وشرع في تطبيق سياسة شراء عروض مسرحية بمناسبة تنظيم بعض التظاهرات والاسابيع الثقافية والاحتفالات الوطنية.

وتتولى هذه اللجنة العليا مهمة الربط والتنسيق بين اللجان الإقليمية وبين الشبيبة والرياضة.

2. ظهير ومرسوم يتعلقان بتأسيس اللجان الإقليمية للثقافة الشعبية وهكذا تؤسس لجنة إقليمية في كل إقليم تابع لمفتشية الشبيبة والرياضة.

وتضم هذه اللجنة الإقليمية:

- ممثلين عن كل اتحاد إقليمي لمختلف الجمعيات الثقافية.
- رئيس المفتشية الإقليمية للشبيبة والرياضة ورئيس فرع التربية الشعبية.

وكلما وجد في إقليم ثلاث جمعيات أو أكثر تمارس نشاطا معينا واحدا ينبغي أن نؤسس هذه الجمعيات اتحادا إذا أرادت أن تمثل في اللجنة الإقليمية.

ويضيف الطاهر واعزيز (2) أنه صدر 23 أكتوبر 1959 قرار لوزير التربية الوطنية المتعلق بجمعات واتحاد وجامعات الثقافة الشعبية. وينص بالخصوص على ما يلي:

- يجب أن تندرج الاتحادات الإقليمية للثقافة الشعبية في جامعة وطنية حسب نوعها.
- يشترط في قبول الجمعية الثقافية لدى قسم الشبيبة والرياضة أن يكون في مجلسها الإداري عضو واحد على الأقل تابع أحد تداريب الشبيبة والرياضة في التقنية التي تمارسها الجمعية.
- أن تمثيل جمعيات الثقافة الشعبية في المجلس الوطني للثقافة الشعبية تمثيل مزدوج:
- من الوجهة التقنية كل جامعة وطنية للثقافة الشعبية تعين ممثلا لها بصفته عضوا عمليا في المجلس الوطني.
- من الوجهة الجغرافية تعين اللجنة العليا للثقافة الشعبية ممثلا عن كل لجنة إقليمية كعضو عملي في المجلس الوطني.

ارتبط المسرح بالمغرب بالشباب وهكذا نشأت تجربة مسرح الهواة الذي كانت تحت إشراف الوزارة الكلفة بالشباب، فالمسرح حسب عبد الواحد عوزري (3) مورس بعد الاستقلال من طرف نفس الرواد الذين ناضلوا في عهد الحماية. وقد قامت إدارة الشبيبة والرياضة المغربية الجديدة (التي ورثت عن الإدارة الفرنسية مهمة الاهتمام بالمسرح) بإعادة إحياء جمعية تابعة للوزارة وهي (المركز المغربي للأبحاث المسرحية قصد إحياء فرقة المسرح

المؤسسات المشرفة على المسرح بالمغرب

الدولة والمسرح:

مرحلة ما بعد الاستقلال:

مباشرة بعد الاستقلال عرف المغرب حركة مسرحية مرتبطة أساسا بمفهوم الثقافة الشعبية، فحسب عيسى يكن(1)، لا تعني الثقافة الشعبية المفهوم التقليدي المباشر، وإنما تنطلق من تصور فكري ونظري كوني تطور في أوروبا مباشرة بعد الحرب العالمية الثانية، وكان يسعى إلى تمكين عدد كبير من المواطنين من الثقافة والتربية فالثقافة والتربية حق أساس لكل الأفراد.

حركة الثقافة الشعبية أثرت في المغرب على مستوى تنظيم الأنشطة الثقافية، وهكذا فإننا نجد ظهير الحريات العامة لسنة 1958 فد استلهم روحه من القانون الفرنسي لسنة 1901 وكانت الحماية الفرنسية قد أنشأت قبل الاستقلال (مكتب الأنشطة الثقافية)، ضمن مصلحة الشباب والرياضة، الذي يضم العديد من الأنشطة الفنية منذ سنة 1952 ومنها سينما الشباب، تعليم الرسم الغربي، وورشات الرسم للشباب، تعليم الموسيقى الغربية، والمسرح بنوعيه، مسرح باللغة الفرنسية ومسرح باللغة العربية.

ومع استقلال المغرب سيتم تغيير هاته البنيات، بإحداث مكتب التربية الشعبية، وانطلاقا من ظهير(1يونيو1959) لتنظيم عمل الجمعيات الثقافية الذي بدأ في سنة 1958، فتم إحداث اللجنة العليا للثقافة الشعبية وصدرت نصوصها التنظيمية في الجريدة الرسمية شهر يونيو1959 على الشكل التالي ظهير ومرسوم يتعلقان بإحداث مجلس وطني للثقافة الشعبية ويتألف هذا المجلس من:

_ بعض الوزراء ورؤساء المصالح بعض المصالح الإدارية

_ مندوبين منتخبين داخل اللجنة العليا للثقافة الشعبية

_ مندوبين تنتخبهم الجامعات الوطنية للثقافة الشعبية

ويعطي هذا المجلس رأيه للحكومة بشأن جميع المسائل المتعلقة بالثقافة الشعبية

1. ظهير ومرسوم متعلقان بإحداث اللجنة العليا للثقافة الشعبية وتتألف هذه اللجنة من:

_ ثلاثة مندوبين عن كل لجنة إقليمية

مدير قسم الشبيبة والرياضة ورئيس مصلحة التربية الشعبية والتربية المحروسة بها ورئيس مكتب التربية الشعبية بها.

تقنية تترجم في الآليات والأساليب المالية التي يمكن العمل بها بمعزل عن كل التأثيرات الداخلية والخارجية التي قد تنعكس على أي سياسة ثقافية، بل إن الاختيارات في مجال التمويل، رغم اعتمادها أحيانا على بعض المعايير الاقتصادية كالجدوى والنجاعة والمردودية، إلا أنها في الحقيقة تستند إلى اعتبارات اجتماعية واقتصادية وثقافية، وهذا ما يجعلها محل اهتمام أطراف متعددة. أي أنها تتطلب الخبرات القانونية والإدارية والمالية وغيرها.

التمويل الثقافي يتم بطريقتين:

- **الأولى:** تتبعها الدول ذات الاقتصاد الموجه التي تجعل القضية الثقافية كلها في يد الدولة وتتولى تمويلا للثقافة وإدارتها تصل إلى درجة جعل الفنان المبدع موظفا في أجهزة الدولة وضمن هذا التصور تحضر الثقافة كخدمة عمومية، حيث تدعم الدولة القطاع الثقافي بشكل مباشر إما عبر المؤسسات الثقافية (المسارح) أو الدعم والمنح التي توفرها للإطارات والهياكل لمساعدتها على الإنتاج المسرحي (هامش النموذج الفرنسي)
- **الثانية:** تنهجها الدول ذات الاقتصاد الحر، حيث تقوم الدولة بتمويل بعض الأنشطة الثقافية بشكل محتشم بينما يشكل القطاع الخاص رافدا هاما في المجتمعات الليبرالية، ويمنح هذا النوع من التمويل جانبا واسعا من الحرية ويفسح المجال بشكل واسعا للمبدعين للتعبير عن طاقاتهم الإبداعية وبالرغم من هذه المزايا إلا أنه يضع الثقافة تحت وطأة الطبقات الاجتماعية المسيطرة، وتحت ديكتاتورية الذوق السائد الذي قد يكون مترديا.

وهناك من يقدم ثلاثة نماذج للعلاقة بين الدولة والثقافة:

- الدولة المهندسة: المسؤولة بشكل مباشر عن دعم الثقافة وبناء المؤسسة وأبرز مثال هو التجربة الفرنسية (نموذجا السياسة الثقافية التي سنها الوزير أندري مالرو بفرنسا)
- الدولة الراعية: نموذجا بريطانيا
- الدولة الميسرة: نموذجا الولايات المتحدة الأمريكية

سياسة دعم المسرح بالمغرب: بين التحديات المهنية والإكراهات القانونية والاجتماعية)

بوسلهام الضعيف – المغرب

تمهيد:

كانت العلاقة بين الفنون الحية والاقتصاد جد غائبة، لأنه تم التعامل مع هذه الأنشطة الثقافية والفنية كنشاط هامشي يمارس في أوقات الفراغ وغير مدر للربح المالي. فارتبطت بالرعاية والحماية الاجتماعية من طرف فئات اجتماعية غنية. ولكن في العقود الأخيرة تم ربط الثقافة بالتنمية فأصبحت الفنون تشكل محورا أساسيا في السياسات الثقافية باعتبارها مجالات لخلق مناصب شغل والاستثمار في الرأسمال اللامادي والرمزي للمجتمعات، الأمر الذي تبلور في مفاهيم وتصورات جديدة أبرزها الحديث عن الصناعات الثقافية والفنية.

السياسة الثقافية مدخل للتمويل العمومي للثقافة:

تعتبر السياسة الثقافية مجموعة من التدابير والإجراءات والتشريعات القانونية التي تهدف إلى تأطير وتقنين وتدبير العمل الثقافي. ولقد أكدت الندوة الدولية حول السياسات الثقافية(مكسيكو)1982 على أن التنمية المستدامة وازدهار الثقافة مرتبطان، وأن الإبداع الثقافي هو مصدر ازدهار الإنسان والتنوع الثقافي هو عامل أساسي في التنمية. وتم التأكيد بالخصوص على أن السياسات الثقافية هي أحد المكونات الأساسية لأي سياسات تنموية دائمة. ومن هذا المنظور ينبغي على كل سياسة تنموية أن تأخذ بعين الاعتبار التنمية الثقافية، وعلى الحكومات والمجتمع المدني أن يتعاونوا من أجل وضع سياسة ثقافية مندمجة ضمن استراتيجية التنمية الاقتصادية. وفي هذا الإطار تشكل مسألة تمول المشاريع والبرامج الثقافية أحد الأسس التي تعتمد عليها اية سياسة ثقافية حديثة. فموضوع التمويل ليس مجرد أداة

sion of annual subsidies—earmarked for production and promotion—to theater troupes (associations, companies, and other organizational structures), based on a joint decision by the Ministry of Culture and the Ministry of Finance. This financial support was accompanied by measures to regulate the Moroccan theater sector, such as the establishment of a formal theater season, which begins in October and culminates in the National Theater Festival at the end of the season (in July). Although this support was initially met with a positive response from theater practitioners, it has—over the course of successive seasons—sparked a debate and controversy that persists to this day (...)Drawing upon our own involvement in the theatrical landscape—encompassing creative work, theoretical discourse, and organizational activity—this research aims to provide an overview of theatrical practice in Morocco, specifically regarding its funding and support. It does so by tracing its historical development, examining the relevant legal and legislative frameworks, presenting financial statistics, and ultimately drawing key conclusions—both positive and negative—concerning the Moroccan experience.



بوسلهام الضعيف – المغرب

الملخصات:

منذ حكومة التناوب انطلقت بالمغرب سنة 1998 تجربة دعم المسرح في إطار سياسة ثقافية تسعى لترسيخ تقاليد مسرحية وإنعاش القطاع المسرحي، عبر سن مجموعة من الأليات ومنها تخصيص دعم سنوي (للإنتاج والترويج) للفرق (الجمعيات- الشركات- الهياكل) انطلاقا من قرار مشترك بين وزارة الثقافة ووزارة المالية. وقد صاحب هذا الدعم مجموعة من الإجراءات لتقنين القطاع المسرحي بالمغرب ومنها خلق موسم مسرحي ينطلق بافتتاح في شهر أكتوبر ويتوج بالمهرجان الوطني للمسرح في نهاية الموسم (شهر يوليوز). ورغم أن هذا الدعم قوبل بتفاعل إيجابي من طرف المسرحيين إلا أنه ومع توالي المواسم المسرحية خلق نقاشا وجدلا، بقي متواصلا إلى حدود اليوم (...) هذا البحث وانطلاقا من حضورنا داخل المشهد المسرحي (إبداعا، تنظيرا، تنظيما) يراهن على إعطاء صورة عن الممارسة المسرحية المغربية في جوانب تمويلها ودعمها من خلال سرد تاريخي، وإبراز للمعطيات القانونية والتشريعية ثم إبراز الإحصائيات المالية وفي الأخير الخروج بأهم الخلاصات الإيجابية والسلبية المتعلقة بالتجربة المغربية.

Au Maroc, l'expérience du soutien au théâtre a été initiée en 1998, sous le gouvernement d'alternance, dans le cadre d'une politique culturelle visant à ancrer des traditions théâtrales et à dynamiser le secteur. Cette démarche s'est traduite par la mise en place de divers mécanismes, notamment l'octroi d'une subvention annuelle (destinée à la production et à la diffusion) aux troupes — qu'il s'agisse d'associations, de compagnies ou d'autres structures —, en vertu d'un arrêté conjoint du ministère de la Culture et du ministère des Finances. Ce soutien a été accompagné d'une série de mesures visant à réglementer le secteur théâtral, parmi lesquelles l'instauration d'une « saison théâtrale » : celle-ci débute en octobre et s'achève, à la fin de la saison (en juillet), par le Festival national du théâtre. Bien que ce soutien ait été accueilli favorablement par les gens de théâtre, il a suscité, au fil des saisons théâtrales, des débats et des controverses qui persistent encore aujourd'hui (...)S'appuyant sur notre propre implication dans le paysage théâtral — que ce soit sur le plan de la création, de la réflexion théorique ou de l'organisation —, cette étude vise à dresser un tableau de la pratique théâtrale au Maroc sous l'angle de son financement et des aides dont elle bénéficie. Elle propose une rétrospective historique, examine le cadre juridique et législatif, présente des données financières chiffrées et, enfin, dégage les principales conclusions — positives comme négatives — relatives à l'expérience marocaine.

Beginning in 1998, under the "alternance" (power-sharing) government, Morocco launched an initiative to support theater as part of a cultural policy aimed at establishing theatrical traditions and revitalizing the theater sector. This was implemented through various mechanisms, including the provi-

سياسة دعم المسرح بالمغرب: بين التحديات المهنية والإكراهات القانونية والاجتماعية

-إلغاء التراخيص الإدارية المسبقة لبرمجة العروض حمايةً لحرية الإبداع وضماناً للأمن القانوني للفنانين والفضاءات الثقافية المستقلة.

-تقديم الدعم المالي للمشاريع الفنية للهياكل المهنية.

-تعزيز الإبداع المعاصر: والتحفيز على إنجاز أعمال فنية ذات مضامين تقدمية جريئة و مبتكرة لا اعمالا روتينية معتادة كإسهام اجتماعي بحت

- ترويج الفنون: تعزيز انتشار العروض الفنية في الداخل وإنشاء شبكة توزيع نموذجية في البلاد من الشمال إلى الجنوب تؤمن جولات مترابطة على مدار السنة كما يقع تفعيل الاتفاقيات الثقافية المشتركة وحث التمثيليات الدبلوماسية على التعريف بالإنتاج المسرحي الذي ما زال بفضل المبادرات الشخصية يحظى بكثير من الاحترام..

- ربط الفضاءات المستقلة بدعم مرتبط بالنشاط الفعلي الذي يضمن الاستقرار وما يحققه من نتائج تتعلق بالعروض، ومسار متكامل متعلق بالعروض، التكوين، والإنتاج لا بقرارات مغلقة لا ترضخ لأيّ تقييم متناسب.

- تطوير الشبكات المهنية: تسهيل التبادلات بين الفنانين والفرق وهياكل الترويج والشركاء المؤسسيين.

-دعم البحوث والدراسات: تدعم المؤسسة البحوث والدراسات في مجال الفنون.

يُدار المركز من قبل مجلس يتألف من شخصيات مؤهلة من العالم الفني والثقافي والاقتصادي، ويتم تمويله بشكل رئيسي من قبل الدولة.

توفيق الجبالي

رائد من روّاد المسرح التونسي الحديث

ممثل ومؤلّف ومخرج مسرحيّ

أسّس أوّل فضاء مسرحيّ مستقل في تونس منذ السنوات الثمانين وما زال مستمرًّا

الاحتراف. أضف إلى ذلك أن هذا العمل بالعدد الكبير للمشاركين فيه لا تسعه أي مؤسسة عامة أو خاصة، ولا توافيه ظروف إنتاج تستجيب لشروط المحترفين، وأن تحقيقه لم يكن ليتجسم لولا اعتبار الهواة بتكوينهم المتين قادرين على تأمين أعمال بهذا الحجم نوعياً وعددياً.

لقد تغاضى هؤلاء عن حقيقة أن الجانب الاقتصادي يمثل تحدياً كبيراً في محيطنا الثقافي؛ ففي كثير من الأحيان يكون من الصعب على المهنيين في مجال التمثيل والفنون الأدائية تحقيق دخل مستدام من أعمالهم الفنية، فالمسار الاحترافي في هذه المجالات غير مستقر ومتقلب. ولكن، يظهر أن هناك نوعاً من العزم السلبي على عدم اعتبار هذه المعادلة، لا سيما وأن هذا القانون الذي ينص على شروط الدعم لم يسبق تطبيقه على "التياترو" منذ تأسيسه ولا مع غيره من المستفيدين بسياسة التمويل الفني.

هذا الوضع يتطلب منا التفكير في دور النقابات المهنية والهيئات التنظيمية لكي تكون شريكاً في تطوير المشهد الثقافي، لا أن تلعب دوراً سلبياً على شاكلة كل الهيئات النقابية على المستوى الوطني التي أصبحت قوة ضغط لتصفية الحسابات أو بمنطق تقاسم الغنائم.

غياب رعاية رأس المال والتمويلات المشروطة:

يضاف إلى هذا الاقتراب غير المنتج وحالة الضبابية التي تطبع التمويل العمومي للثقافة، ذلك التخلف التاريخي لرأس المال الوطني والمؤسسات المالية عن القيام بدورها الحضاري في الرعاية الثقافية، مما خلق أجيالاً من الفنانين أصبح هاجسها اصطياد مصادر تمويل خارجية تكون في غالبها مشروطة ومستجيبة لأولويات واهتمامات إيديولوجية وفكرية تمت صياغتها بعيداً عن حرية القرار الفني. وهذا ما يجعل حتمية إعادة النظر في منظومة التمويل العمومي للمسرح والفنون عامة ضرورة سيادية وأخلاقية، من أجل صياغة نموذج تمويلي مرن ومستقل، لا يكبل الفنان بتعقيدات بيروقراطية الدولة من جهة، ويصونه من كل الأشكال المبطنة للتمويلات المشروطة من جهة أخرى.

الخلاصة والمقترحات العملية:

نحاول في نهاية هذه الورقة تقديم عدد من المقترحات قد تساهم في فتح آفاق لحياة مسرحية جديدة:

- بعث مركز وطني للمسرح يتمتع بالإدارة والمالية المستقلة ويتولى:

-تقييم المشاريع، وإسناد التمويل العمومي، ومتابعة السياسات الفنية بمعايير شفافة وتشاركية لا بتجمعات متنافرة تسير حسب الاهواء الشخصية مهما كانت قيمتها.

للخروج من هذا الوضع الاستثنائي لا بد من تغيير القوانين التي تقر بحرية تعاطي هذا النشاط الفني عبر الممارسة الفعلية ودون أي رقابة أو ترخيص مسبق، وفق محاور أساسية:

إقرار الصفة الفنية لكل من يمارس نشاطاً إبداعياً أو يساهم فيه مباشرةً (من المبدعين والمؤدين والكتّاب إلى التقنيين والسينوغرافيين وفناني الشارع والرقميين)، دون اشتراط الشهادة الأكاديمية أو الانتماء الهيكلي أو البطاقة المهنية.

اعتبار البطاقة وثيقة تعريفية ذات طابع اجتماعي إداري محض، ولا يُشترط الحصول عليها لمزاولة الفن أو المشاركة في التظاهرات. ويُمنع اعتمادها كمعيار لإسناد الدعم العمومي أو فرز الفنانين، تجنباً لتكرار تجارب الإقصاء السابقة. لا سيما وان القوانين المعمول بها لا تؤمن الاحتراف الكامل لخلل في مسالك التوزيع والتمويلات المرصودة، وحتى ا يستجيب لمتطلبات أعمال مسرحية أو فنية تتجاوز عددياً ما يطابق مصادر التمويل المتاحة.

تجارب شخصية وواقعية مع منظومة التمويل:

التجربة الأولى (التياترو ومشاريع الشباب):

لقد حدث على مستوى "التياترو" أن تقدم بعض المسرحيين الشبان وكان عددهم 6 أفراد بمشروع للحصول على الدعم وحصلت الموافقة، وكان المبلغ حوالي 25 الف دينار.. تجاوزت المنحة المقررة، متطلبات انجاز العرض من سينوغرافيا وملابس وغيرها واستحقاقات المشاركين مما اضطرنا الى اعادة المنحة لوزارة الثقافة

التجربة الثانية (مئوية علي الدوعاجي والصدام مع شروط البطاقة):

يأخذنا هذا الموضوع إلى تجربة حية أمام ربط التمويل ببطاقة الاحتراف والتي كانت حاسمة ومدمرة بالنسبة لفضاء "التياترو".. باعتبار أن أي مؤسسة كما سلف، مهما كانت عمومية أو خاصة، غير قادرة على تمويل فني يتجاوز في حجمه عدة متدخلين وتكاليف إنتاج تتجاوز ما هو متاح في آليات الدعم، بما في ذلك المؤسسات العمومية الثرية نسبياً ولها ميزانياتها الخاصة.. واستجابة لطلب من وزير الثقافة آنذاك السيد رؤوف الباسطي إعداد عمل بمناسبة الاحتفال بمئوية ميلاد الأديب والشاعر والفنان علي الدوعاجي (1909-1949). قُدّم هذا العمل في افتتاح مهرجان الحمامات الدولي وعُرض في مهرجان قرطاج بمشاركة ما يزيد عن 180 ممثلاً وممثلة من الهواة الذين تلقوا تكويناً في "التياترو ستوديو". لم يرُق هذا الأمر لعدد من الفصائل المهنية وقاموا نحوه بحملة تعريض وتحريض شبه منظمة، بدعوى أنه لا يستجيب لشروط الدعم التي تقتضي أن يكون ثلثا الفنانين المشاركين من حاملي بطاقة

هذه المجموعات فلا أحد يجرؤ على تنظيم عروض بشكل ذاتي مخافة غياب الجمهور ولا توزيعا في شبكات الترويج على المستوى الوطني تقبل برمجة عروض غير مدعومة لغياب الموارد والميزانيات المرصودة

عقدة ما يسمى ببطاقة الاحتراف ومقارنات دولية

عندما يأتي ذكر بطاقة الاحتراف كحالة شاذة فلأنها مرتبطة ارتباطاً وثيقاً وسلبياً بربط التمويل بحمل هذه البطاقة. فطبقاً للقانون عدد 32 لسنة 1969 والذي وقع تنقيحه بالقانون عدد 8 لسنة 2026، تُشترط بطاقة الاحتراف للحصول على تمويل المشاريع وتمويل الفضاءات المستقلة. لا فرق جوهرياً بين النسختين من حيث المحتوى؛ كونه يتناقض مع الدستور في حرية تعاطي الفعل الإبداعي بتراخيص مسبقة تسلمها أجهزة وزارة الثقافة، ويكرس الهيمنة والبيروقراطية ويهدد استقلالية الممارسة الفنية الحرة، بحيث تتحول من أداة حماية اجتماعية إلى شرط ضمني للشرعية والدعم. القاسم المشترك في أنظمة الاحتراف في سائر البلدان العربية بلا استثناء هو كونه يمر بتصاريح ما، سواء بنقابة أو بطاقة، وأن النص المسرحي يخضع لشكل من الرقابة المسبقة، والفروق الكبرى تكمن في الجهة التي تمنح الصفة (وزارة أم نقابة).

بينما لا يوجد فيما يسمى بالعالم الحر نظام يشترط بطاقة حكومية مسبقة لممارسة سائر الفنون، والتمتع بالحقوق والحماية والدعم.

فرنسا وألمانيا: حرية كاملة للممارسة؛ والتنظيم يهدف للحماية الاجتماعية فقط (عبر صندوق البطالة والتأمين ولا دخل للدولة في منح صفة "فنان").

إسبانيا: إطار قانوني كامل خصص حماية اجتماعية وضريبية للفنانين (نظام ضمان اجتماعي خاص بفترات التوقف، تخفيض الضريبة، واحتساب فترات التمارين كعمل مأجور دون أي بطاقة يمنحها وزير أو ترخيص مسبق؛ فالصفة تُكتسب بمجرد ممارسة النشاط والتصريح الضريبي).

أمريكا وبريطانيا: حرية كاملة؛ والتنظيم نقابي اختياري لحماية الأجور وساعات العمل دون أي تدخل حكومي.

أما في الصين وروسيا فإنه يقع اعتماد الرقابة المسبقة والموافقات الأمنية والثقافية؛ حيث يُربط الترخيص بالعروض أو ممارسة المهنة بمدى ملاءمتها للتوجهات الثقافية والأمنية للدولة.

المسرحي المنظم في تشكيلات وشركات هشة بين دعم عمومي شحيح ومداخيل ذاتية لا تكاد تكفي لتغطية المصاريف والعيش الكريم. إنها وضعية مغلقة تدور حول نفسها؛ إذ لا يجرؤ كيان مستقل يتوق للاحتراف على قياس تواصله وتأثيره بمداخيل الشباك، متلقياً ضربات ضعف الإقبال لأعمال لم تحظَ بعد بتكوين جمهور وفيّ، وفي ظل انعدام سبل التوزيع والترويج المحدودة في الجهات؛ هذه الأخيرة التي تفتقر لميزانيات تخول لها حرية الاختيار خارج ما تقرره الإدارة المركزية. وهكذا، تظل مداخيل التذاكر عاجزة عن دفع أجور الفنانين، أو تجهيز العروض، أو صيانة الفضاءات.

مراحل ارتباط الدعم بالتأشيرة..

كانت إدارة الفنون الركحية تشاهد العمل عبر ما سمي بلجنة التوجيه وتقرر قبول العمل من عدمه في طل تستر مشين و تعد أحيانا قائمة بالمشاهد أو المفردات التي يجب إلغاؤها في صيغة التزام يوقع عليه صاحب العمل (منتهى البذاءة).

الرقابــــة الماكـــرة

ما يجب التذكير به إن هذه اللجنة كانت بمعاييرها -حتى وإن أجازت العمل ولم تمنعه- توصي بعدم إدراجه في قائمة العروض المبرمجة على الصعيد الوطني، أو بتوصية بأن هذا العمل أو ذاك لا يُعرض خارج العاصمة.. وهو شكل من أشكال التفرقة الجهوية.. أو ببساطة أن تحرم العمل من الدعم سواء على مستوى الإنتاج أو على مستوى التوزيع... وتلك هي الرقابة الخفية الحقيقية..

ثم على إثر تغييب هذه الممارسة الرقابية تحت عنوان لجنة التوجيه، تحولت الممارسة في غياب تأشيرة العرض أصبحت تُمارَس شبه رقابة مقنعة تحت مسمى "لجنة الانتقاء "تتكون من 11 عضوا لا يربطهم سوى انتماؤهم الاداري او التنظيمي المهني. تحضر هذه اللجنة مختلف الأعمال ان محترفة او هاوية وتقوم بتصنيفها برتب ثلاثة:

-قريب من الحسن 8 عروض مدعومة في السنة

-حسن : 12 عروض في السنة

- حسن جدا 14 عرضا مدعوما في السنة

هذا الامر يدعو للتساؤل والاستغراب. كيف يمول المال العام اعمالا يأتي تقييمها لاحقا ولا يقع استثمارها بالشكل المناسب؟ ثانيا كيف يمكن لعمل حرفي ان يقتصر إلى 5 عروض او 8 او حتى 14 سنويا، فعن اي احتراف نتحدث. مع العلم أن هذه الممارسة خلقت تواكلاً لدى

ضيق يتمثل في مصلحة إدارية يشرف عليها موظفون قارون ولجان لا تعمل وفق مشروع متناغم، بل بحس إداري مباشر يتحول بتحول الظرف الآني بلا أي أساس فكري أو جمالي أو ذوقي، ويتلون بتلون أعضاء هذه اللجان وخبرتهم وانفتاحهم أو انغلاقهم.

إن التأمل في واقع ممارسة التمويل لدعم الاحتراف يبين أن الواقع المهني الميداني يكذب فكرة نشوء احتراف مكتمل، وأن أغلب العاملين في هذا القطاع يعيشون حالة تجدر تسميتها بـ "الاحتراف المقنع"، وذلك ببساطة لكونهم يمارسون أنشطة أخرى قد لا تتعلق بهذا الفن مباشرة، ولأن نشاطهم المسرحي ما هو إلا نشاط جزئي وظرفي لا يتعاطونه باستمرارية أو تفرغ تام.

قد لا يكون هذا الأمر اختيارياً من جانب المهنيين المستقلين عن الهياكل الرسمية ، ولكن سير النشاط المسرحي وملابساته وتركيبته الفوضوية تمويلاً وتنظيماً وترويجاً هو الذي خلق هذا الوضع المتشرذم؛ فأصبحت أغلب المجموعات المحترفة منضوية تحت شركات خاصة، ولكنها -يا للمفارقة- تعول بالأساس على ما توفره لها آليات وزارة الثقافة من دعم للإنتاج والترويج، ولم تعد معنية بالفعل الإبداعي وخلق جدلية العمل الفني وعلاقته بالجمهور بقدر ما هي أسيرة ما تجود به خزانة التمويل على مستوى الإنتاج والترويج، وإن إنتاج هذه المؤسسات يُقبر بمجرد أن تهمل فضاءات الاستقبال والترويج دورها في النهوض بهذه الأعمال أو تقاعسها عن التخطيط أو العمل على تأمين حد أدنى لكي يتمكن أوسع قطاع من الجمهور من مشاهدة الأعمال. وبهذا المعنى لا تكسب وزارة الثقافة من سياستها في الدعم والتمويل، ولا تكسب الفرقة مادياً من نتائج هذه المنظومة.

لم يطرأ على هذا الوضع أي تغيير ملموس؛ فرغم تعدد الفترات السياسية وتقلباتها وانفتاحها، بقيت الممارسة كما هي، بل تمادت في ضبابية قراراتها وعدم إفراز أي تيار مسرحي جدير بالاهتمام، وكأن سياسة التمويل والدعم أصبحت تلعب دوراً اجتماعياً لا يحمل دفعاً أو مشروعاً مهما كانت قيمته، قائماً بذاته وجديراً بالمتابعة. في غياب رؤية استراتيجية واضحة لتوزيع الموارد، وجد الفنانون والمؤسسات الثقافية أنفسهم في مواجهة واقع تمويلي هش لا يستجيب لطموحاتهم.

تمويل المسرح المستقل بين هشاشة قائمة وفرص مهملة:

الهاجس لدى أي مسرحي مستقل هو التمويل؛ فهو الذي يحدد قيام المشروع، وهل سيضمن تواصل تقديم العروض، وكم من عمل سيبقى بعد العرض الأول؟؟؟ وهكذا يقف

- صندوق التشجيع على الإبداع الأدبي والفني بموجب الأمر عدد 3201 لسنة 2013: يقوم بتمويل الأعمال الفنّية والمصنفات الفكرية والتكوين والترويج.
- دعم المؤسسات العمومية: مثل المسرح الوطني ومسرح أوبرا تونس، التي تمكّن الفنانين المسرحيين المحترفين وهياكل الإنتاج المسرحي والفني المحترفة من تقديم ترشحاتهم.

ليس هناك ما يدل في قانون المالية التونسي على تحديد رقم مستقل يتعلق بميزانية المسرح، بل يتم إدراجها ضمن برنامج الفنون والمبدعين وتشمل المسرح والموسيقى والسينما والفنون التشكيلية، وتتراوح قيمتها بين 55 و60 مليون دينار تقريباً.

الميزانية المرصودة سنوياً بعنوان "صندوق التشجيع على الإبداع الأدبي والفني" مبالغ تتراوح عادةً بين 3 و4.5 مليون دينار، وتتوجّه لدعم إنتاج الأعمال المسرحية المحترفة (للشركات والجمعيات المستقلة)، وكذلك اقتناء العروض وتوزيعها.

بينما تتمتع التظاهرات المسرحية الكبرى، مثل أيام قرطاج المسرحية، بميزانية مستقلة تتراوح سنوياً بين 2.5 و3.5 مليون دينار.

كما تخصص اعتمادات منفصلة لتسيير المؤسسات العمومية كالمسرح الوطني ومراكز الفنون الدرامية والركحية في الجهات.

- هيكلة الدعم المعمول بها حالياً

تسير الأمور وفق آليات إدارة الفنون الركحية عن طريق لجان الدعم للتسيير والإنتاج والتوزيع، وتتكون من أعضاء تمثيليين للإدارة والمنظمات المهنية أو النقابات.

وَيتمثل مجال تدخلها في قبول ترشحات المشاريع من طرف الهياكل المتواجدة إن كانت خاصة أو عمومية وفق رزنامة وشروط معينة (تجدر الملاحظة إلى أن عدد الهياكل الخاصة يبلغ المئات، تُقبل من مشاريعها أعداد لا تتجاوز ستين إلى سبعين مشروعاً). تنظر هذه اللجان في ما يُعرض على أنظارها من مشاريع، فيتم قبولها أو رفضها دون مؤيدات إلا من تلبية الشروط الإدارية والمالية وتمثيلية الثلثين من حاملي ما يسمى بـ "بطاقة الاحتراف".

- واقع الممارسة: بين الشعار الإداري والهشاشة الميدانية

تُعتبر هذه القوانين في ظاهرها الأكثر ريادة في البلدان العربية، حيث تعتبر الدولة أن المسألة الفنية هي من مضامينها، بمعنى أن الثقافة هي شأن دولة. غير أن الممارسة، وعلى امتداد عقود من الزمن، لم تكن أبداً كما توحي به هذه المنظومة؛ إذ بقيت مكتفية بحيز إداري

منظومة التمويل العمومي التونسية في المجال المسرحي

توفيق الجبالي

منظومة التمويل العمومي كما نصّت عليها القوانين المنشورة ترتكز على عدة إجراءات متكاملة، ومنها:

- منحة المساعدة على الإنتاج المسرحي:

وهي مخصصة للهياكل المسرحية المحترفة سواء كانت خاصة أو عمومية، يتم صرف القسط الأول (60%) عند إمضاء الاتفاقية، والقسط الثاني (40%) بعد إنجاز العرض وقبوله.

يتضمن الملف المطلوب بياناً بالمشاركين وبطاقاتهم المهنية، وشرحاً لأسباب قيمة المنحة وأبواب توظيفها، وكشفاً بكلفة الإنتاج ومصادر التمويل الأخرى، ومشروع تصرف مالي للهيكل خلال السنة.

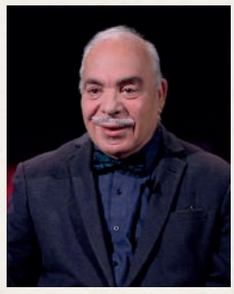
تشتمل شروط الترشح ومعايير الاختيار عادة على تقديم إداري وقانوني:

بطاقات احتراف المشاركين، بطاقة التعريف الجبائية، السجل الوطني للمؤسسات (RNE)، الانخراط بالصندوق الوطني للضمان الاجتماعي، التصور والرؤية الفنية المتكاملة، وخطة التمويل.

- منحة المساعدة على التجهيز أو التسيير: لفائدة الفضاءات المسرحية الخاصة، بموجب الأمر عدد 396 لسنة 1989؛ وهي موجهة لأصحاب الفضاءات المسرحية الخاصة، وتسندها اللجنة نفسها المحدثة بالأمر 396.

يُقدَّم الترشح إلكترونياً عبر المنصة، ويشمل ملفاً إدارياً وقانونياً وبياناً بالكلفة المالية للعمليات المقترحة ومبلغ المنحة المطلوب، مع بيان المساعدات المنتظرة من جهات أخرى.

يتعهد المستفيد كتابياً بصرف المنحة في الغرض الذي أُسندت من أجله واحترام معايير حسن التصرف في المال العام.



توفيق الجـــالي

الملخّصات:

منظومة التمويل العمومي كما نصّت عليها القوانين المنشورة تعد من القوانين الاكثر ريادة في البلدان العربية ظاهرها رحمة حيث تعتبر الدولة ان الفنّ الثقافة مسالة دولة؛ غير ان الممارسة لم تكن على امتداد عقود من الزمن بما توحي به (...) وفي غياب رؤية استراتيجية واضحة لتوزيع الموارد، وجد الفنانون والمؤسسات الثقافية أنفسهم في مواجهة واقع تمويلي هش لا يستجيب لطموحاتهم. وأمام هذا الوضع الراكد للمال العمومي غير المنتج؛ وأمام شح راس المال الوطني والمؤسسات المالية التي لا تجد ما ينفع صورتها، خُلِق جيلٌ هامشيّ يعوض هذا النقص بالبحث عن مصادر تمويل غير حكومية وعبر شبكات دولية تَفْرض كراسّ شروط تُضبط حسب رؤيتها وما يتناسب مع اهدافها الفكرية والأيديولوجية. من هنا تبرز الحاجة الملحّة إلى إعادة النظر في منظومة التمويل العمومي للثقافة، بما يوازن بين ضمان استقلالية الفعل الفني من جهة، وحمايته من التبعية بمختلف أشكالها من جهة أخرى.

Le dispositif de financement public, tel qu'établi par les textes législatifs en vigueur, figure parmi les plus avant-gardistes du monde arabe. En apparence, il témoigne d'une approche bienveillante, l'État considérant l'art et la culture comme des enjeux d'intérêt national. Pourtant, dans la pratique - et ce, sur plusieurs décennies - la réalité est bien éloignée de cette promesse (.. (En l'absence d'une vision stratégique claire pour la répartition des ressources, les artistes et les institutions culturelles se sont retrouvés confrontés à une réalité financière fragile, incapable de répondre à leurs aspirations. Face à cette stagnation des fonds publics -qui demeurent improductifs - et à la rareté des capitaux nationaux (les institutions financières ne voyant là aucun intérêt pour leur image), a émergé une génération « marginale ». Celle-ci pallie ces carences en se tournant vers des sources de financement non gouvernementales et des réseaux internationaux ; ces derniers imposent toutefois des cahiers des charges définis selon leurs propres visions, en adéquation avec leurs objectifs intellectuels et idéologiques. Dès lors, il devient urgent de repenser le système de financement public de la culture, afin de trouver un équilibre qui garantisse, d'une part, l'indépendance de la création artistique et, d'autre part, sa protection contre toute forme de dépendance.

The public funding system, as stipulated in the published laws, ranks among the most progressive in the Arab world. On the surface, it appears benevolent, reflecting the state's view that art and culture are matters of national importance. In practice, however -over the course of several decades-the reality has fallen short of this promise. (...) In the absence of a clear strategic vision for the allocation of resources, artists and cultural institutions have found themselves confronting a fragile funding landscape that fails to meet their aspirations. Faced with this stagnation—characterized by unproductive public spending, a scarcity of domestic capital, and a lack of interest from financial institutions—a marginalized generation has emerged. To compensate for these shortcomings, they have turned to non-governmental funding sources and international networks; however, these entities often impose strict terms and conditions tailored to their own specific intellectual and ideological agendas. Consequently, there is an urgent need to rethink the system of public funding for culture—one that strikes a balance between safeguarding the autonomy of artistic practice and protecting it from various forms of dependency.

منظومة التمويل العمومي التونسية
في المجال المسرحي

الورقية المقدمة وأن يكون انطلاقا من مشاريع متميزة يقع النظر فيها عمليا لا عن طريق النوايا وذلك إشكال آخر.

المصادر والمراجع

المصادر

1. قانون عدد 15 لسنة 1986 مؤرخ في 15 فيفري 1956 يتعلق بتنظيم مهن الفنون الدرامية.
2. أمر عدد 396 لسنة 1989 (لجنة المساعدة على الإنتاج)
3. أمر عدد 397 لسنة 1989 (البطاقة المهنية)
4. أمر عدد 399 لسنة 199 شروط إحداث الهياكل
5. أمر عدد 3086 لسنة 2011 (لجنة اختيار الأعمال)

المراجع

- عبد الحليم مسعودي. بورقيبة والمسرح. قراءة في أطياق خطاب سياسي دار أفاق برسبكتيف بتونس
- محمد المديوني. مغامرة الفعل المسرحي في تونس. الكتاب الأول. دار سحر للنشر
- نجاة جنات. منزلة المسرح في المنظومة الثقافية التونسية. مجلة الحياة الثقافية عدد خاص بالمسرح

الهوامش

1. عبد الحليم مسعودي. بورقيبة والمسرح. قراءة في أطياق خطاب سياسي دار أفاق برسبكتف بتونس-2016 صـ 71
2. نفس المرجع صـ 71-72
3. نفس المرجع صـ72
4. محمد المديوني. مغامرة الفعل المسرحي في تونس. الكتاب الأول. دار سحر للنشر أفريل 2000 ص 13-14
5. عبد الحليم المسعودي. مرجع مذكور سابقا صـ101
6. محمد المديوني. مغامرة الفعل المسرحي في تونس مرجع مذكور سابقا ص 16
7. نجاة جنات. منزلة المسرح في المنظومة الثقافية التونسية. مجلة الحياة الثقافية عدد خاص بالمسرح 188 ديسمبر 2007 صـ 137
8. نجاة جناة: مرجع مذكور سابقا صـ 137
9. محمد المديوني. مغامرة الفعل المسرحي في تونس. مرجع مذكور سابقا صـ 120
10. من القانون عدد 15 لسنة 1986 والمؤرخ في 15 فيفري 1986 والمتعلق بتنظيم مهن الفنون الدرامية.

حاتم مرعوب

أستاذ جامعي ومخرج وباحث مسرحي تونسي

فمن خلال عرض تشريعات منظومة الدعم المسرحي في تونس. يترأى لنا بشكل جلي أنه لا وجود لفعل مسرحي خارج دعم الدولة. ونستشف ذلك من خلال النقاط التالية:

- الدولة لا تستثني القطاع الخاص من دعم الأعمال المسرحية انتاجا وتوزيعا.
- الدولة تدعم الفضاءات الخاصة، كل سنة منحة للتجهيز وللتسيير كما تتخلى الدولة عن الضرائب لفائدة الشركات التي تقدم مساعدات للأعمال المسرحية في إطار ما يعرف بالاشهار.

ولمزيد ابراز دعم الدولة للنشاط المسرحي، ارتأينا تقديم مجموعة من الأرقام الخاصة لهذا التدخل.

المجال	سنة 2026
الميزانية المخصصة للفنون الدرامية	7.300 مليون دينار
ميزانية الدعم على الانتاج	1.980 مليون دينار
دعم تسيير الفضاءات الخاصة	1.280.000 مليون دينار
عدد الهياكل المسرحية المحترفة (قطاع خاص)	133 :2025 104 :2026
عدد العروض المسرحية المدعومة لسنة 2026	1295 عرض مسرحي
ميزانية شراء عروض مسرحية محترفة	3.190 مليون دينار
تشجيع انتاج مسرح الهواية	700.000 ألف دينار
عدد الجمعيات الناشطة	49 :2026 59 :2025
عدد بطاقات الاحتراف إلى غاية سنة 2026	1638

إن المتأمل في كل هذه الأعداد والأرقام يرى هذا الدعم المتواصل للقطاع المسرحي.

كما أنه لابدّ من الإشارة إلى طريقة أخرى للدعم المسرحي والتي تجلت من خلال دعم الإنتاج المسرحي عبر صندوق التشجيع والاستثمار في الإبداع الأدبي والفني في تونس والتي تستدعي قراءة خاصة مفردة للنظر في منطلقات تشكلها وكيفية اشتغالها ومدى الاستفادة منها.

هكذا نرى أن دعم الدولة للقطاع المسرحي أمر ضروري وهام، ولكنه في حاجة لمزيد النظر والتعديل خاصة مع ارتفاع الأصوات التي ترى أنّ دعم الإنتاج لابدّ أن يتجاوز الملفات

وعهدت كتابة اللجنة إلى إدارة الفنون الركحية بوزارة الشؤون الثقافية أما عن طريقة اشتغالها، فهي تشاهد عرضا عاما بحضور الجمهور حيث تدعي من طرف الهيكل المنتج، بطلب كتابي يوجه لادارة الفنون الركحية وذلك قبل 15 يوم من العرض على الأقل. ولا يمكن للجنة مشاهدة العرض إلاّ باكتمال النصاب أي حضور أغلبية الأعضاء وأثرى مشاهدة العرض المسرحي، تقوم اللجنة بإعداد تقييم فني للعمل يستند إلى معايير القيمة الفنية دون أي اعتبار آخر. وتقترح انتقاءه للتوزيع بالفضاءات الثقافية من عدمه ويكون التصنيف كالآتي:

صنف أ: ملاحظة حسن جدا

صنف ب: ملاحظة حسن

صنف ج: ملاحظة قريب من الحسن

كما يمكن لهذه اللجنة اقتراح الأعمال الدرامية والركحية التي ترشيحها للمشاركة في المهرجانات والتظاهرات المسرحية الوطنية والدولية ويتقاضى أعضاء اللجنة منحة مقابل إنجازهم لمهامهم حددت على النحو التالي:

- 15 دينار مقابل العروض داخل ولايات تونس الكرى (وقع الترفيع في هذه المنحة مؤخرا).
- 20 دينار مقابل مشاهدة طل عرض داخل الجمهورية

هكذا يتبين لنا من خلال هذا العرض لطرق دعم الدولة للأعمال المسرحية أن هناك فصل بين لجنة اسناد منح المساعدة على الإنتاج ولجنة اختيار العروض. ومن خلال بعث هاتين اللجنتين، نرى هذا التكامل بين مرحلتي الإنتاج والإنجاز ومرحلة التوزيع.

خاتمة

إن المتأمل في القوانين والأوامر المنظمة للقطاع المسرحي، يرى أنّها جاءت نتيجة لتصور الدولة لقطاع المسرح وكيفية الإستفادة منه ورسم أهم ملامحه الكبرى ومسايرته، انتاجا وتوزيعا.

ولقد تجلى ذلك من خلال هذا السعي إلى مأسسة القطاع من جهة وإصدار القوانين والتشريعات المنظمة له.

ولقد كان خطاب الحبيب بورقيبة، الأرضية الأولى لانطلاق هذا التصور والسعي إلى تنفيذ أهم ما جاء فيه.

للمشاريع المقدمة من خلال الحرص على كيفية تركيب اللجنة وتعدد الاختصاصات المشكلة لها.

وكذلك كفاءة أعضائها والحرص على انعدام وجود تضارب المصالح ووضوح معايير التقييم وسلامة الإجراءات. كما أن آليات اسناد الدعم وشروط الانتفاع به يقتضي بالضرورة الأهلية القانونية والإدارية للهياكل المترشحة ويقتضي أيضا التوقف عند القيمة الفنية للمشروع والجدوى من تمويله.

كما وقع التركيز على النشاط السابق للهيكل الدرامي، حيث أنه من الضروري تقديم عمل أول بإنتاج خاص لضمان حسن التصرف عند الانتفاع بالمال العمومي.

لقد كان الأمر المنظم للجان الدعم، خطوة هامة للدولة من أجل التمكن من مسايرة الإنتاج المسرحي وضبط حدوده وإمكانية احتوائه. ولقد أردف هذا الأمر بأمر آخر يمكننا من مزيد النظر في طرق دعم الدولة لمجال الفنون الدرامية ويتمثل هذا الأمر في بعث لجنة للاختيار العروض (عوض لجنة التأشيرة) واقتراح توزيعها في كامل البلاد التونسية وخارجها. فماهي أهم مميزات لجنة توزيع العروض المسرحية؟

2. لجنة توزيع العروض المسرحية

لم يقتصر الدعم المسرحي على انتاج الأعمال المسرحية وكذلك على دعم الفضاءات وتسييرها ولكنه أردف ذلك بشكل آخر من الدعم وذلك من خلال بعث لجنة خاصة بمشاهدة الأعمال المسرحية وتصنيف جودتها مما يمكنها من العرض في الفضاءات العمومية. وذلك من خلال الأمر عدد 3086 لسنة 2012 مؤرخ في 4 ديسمبر 2012 ويتعلق بإحداث لجنة اختيار الأعمال المسرحية والركحية المحترفة والهاوية المرشحة لتوزيع بالفضاءات الثقافية وضبط تركيبتها ومشمولاتها وطرق عملها. وتتكون هذه اللجنة من ثلاثة عشر فردا، تترأسها شخصية ثقافية مشهود لها بالكفاءة، أما بقية الأعضاء فهي تمثل الإدارة والهيئات المنتخبة ورجالات الفن والفكر في اختصاصات متنوعة ومتعددة لمهن الفنون الدرامية.

إن المتأمل في تركيبة هذه اللجنة يرى أنه هناك محاولة جادة للجمع بين كل المتدخلين في المجال المسرحي.

ويعين أعضاء هذه اللجنة بقرار من وزير الشؤون الثقافية وحددت مدة بقائها بسنة واحدة قابلة للتجديد مرة واحدة.

ويحتوي القسم الإداري على المثبتات القانونية لاحداث الهيكل الدرامي المحترف وتقرير عن نشاط الشركة للسنة المنقضية وتقديم مشروع تصرف للسنة الجارية مع تقديم بيان يضبط التكلفة المالية للمشروع وكيفية توزيعها والإستظهار بإتفاقات مبدئية مع مهندسي العرض وللإشارة إلى مصادر تمويل أخرى للمشروع إن وجدت مع الإلتزام كتابيا بصرف المنحة في الأغراض المخصصة لها.

أما القسم الفني: فيشمل كل ما من شأنه أن يساعد اللجنة على تقييم المشروع المقترح من نص درامي وتصور عن الرؤية الاخراجية والسينوغرافيا وكل مكونات العرض.

أما الباب السادس: فتعرض إلى أهم المراحل التي تلي الموافقة على دعم الهيكل، فإذا كانت المنحة خاصة بالتسيير أو التجهيز فإنها تدفع مرة واحدة، أما منحة المساعدة على الإنتاج، فتدفع على قسطين: قسط أول ويمثل 60% من المنحة يصرف مع بداية المشروع وقسط ثان ويقدر بـ40% ويصرف بعد انجاز العمل وتوافقه مع الملف المقدم. ويقع تتبع مراحل إنجاز المشروع وفي صورة عجز الهيكل عن تقديم المشروع فهو مطالب بإعادة القسم الأول من منحة المساعدة على دعم الإنتاج.

إن المتأمل في أهم ما ورد في الملف الفني يرى أنه يقوم على أهم محاور الإنتاج المسرحي وذلك من خلال النظر في تماسك النص وقيمته الفنية، كما يقع النظر في قابلية هذا المشروع للإنجاز من خلال التوقف عند الإخراج والأداء. وكذلك النظر في التصور البصري من خلال رصد أهم ملامح المقترح السينوغرافي وأيضا الوقوف عند إمكانية انجاز هذا العمل وإمكانية توزيعه من خلال النظر في الميزانية المرصودة والتوقف عند حقوق كل الأطراف المشاركة في انجاز هذا العمل.

هكذا تترأى لنا أهم خصوصيات مراحل التقيم لعمل اللجنة، حيث يحتوي هذا التقييم على الوقوف على الجانب الفني (تقييم النص والإخراج والسينوغرافيا) وكذلك الجانب الإداري والتحقق من الوضعية القانونية.

وأخيرا الوقوف عند الجانب التقني والمالي من خلال النظر في الميزانية والعقود وقابلية التنفيذ.

إن إحداث لجنة مختصة لاسناد منح المساعدة على الإنتاج ينضوي ضمن إدراج عملية تقييم الملفات المقترحة إلى ألية مؤسساتية عوض أن تكون ناتجة عن قرار اداري فردي. وذلك لمحاولة إضفاء الشفافية والإبتعاد عن المحسوبية، وإضفاء شرعية على تقييم هذه اللجان

الباب الأول: إحداث وتركيب اللجنة

ويتكون من ثلاثة فصول تفصل القول في كيفية إحداث وتركيبة هذه اللجنة.

فهي لجنة مختصة، مهامها إبداء الرأي في إسناد منح المساعدة على الإنتاج أو التجهيز أو التسيير. وتتكون هذه اللجنة من رئيس يكون من الشخصيات ذات الخبرة والمعرفة في مجالات الفنون الدرامية وأن لا يكون منتميا لأحد الهياكل الدرامية المحترفة.

أما باقي الأعضاء، فتمثل الإدارة وممثلي عن الهيئات المنتخبة وفنانين من القطاع العام والقطاع الخاص.

إن المتأمل في تركيبة هذه اللجنة يرى أنها سعت إلى تعدد الاختصاصات ومحاولة إشراك جميع المتدخلين في القطاع الدرامي وأوكلت مهمة هذه اللجان إلى الفنانين (حضور الفنان لدعم الفنان). ويقع تعين هذه اللجنة من طرف وزير الشؤون الثقافية لمدة سنة.

أما الباب الثاني فتعرض إلى مهام هذه اللجنة والتي تتمثل في دراسة الملفات المقدمة لغرض الحصول على منحة المساعدة. إما على الإنتاج أو على التسيير أو على التجهيز.

وتتولى هذه اللجنة اقتراح المبالغ التي سيتم صرفها لفائدة المطالب المقبولة، وعرضها على وزير الشؤون الثقافية.

أما الباب الثالث: فخصص لكيفية سير عمل اللجنة، حيث تنعقد مرتين في السنة وكلما دعاها وزير الشؤون الثقافية، ولا تكون مداولاتها قانونية إلاّ بحضور أغلبية أعضائها. وتدون مداولات اللجنة بمحاضر توقع من طرف جميع الأعضاء الحاضرين، ويتولى رئيس اللجنة دعوة الأعضاء للحضور وإدارة الجلسات والاشراف على تدوين محاضرها وحفظ الملفات المتعلقة بمطالب المساعدة.

أما الباب الرابع: فيتعلق بشروط قبول مطالب المساعدة، حيث وقع التنصيص على الضوابط الإدارية التي تمكن الهيكل من الحصول على منحة المساعدة ومنها أن يكون خاضعا لمقاييس الاحتراف (حسب القوانين التي أشارنا إليها) وأن يكون الهيكل قد تمكن من انجاز عمل مسرحي دون دعم ووقع ترويج هذا العمل على الأقل في عشر عروض للهيكل الذي سيتحصل على الدعم لأول مرة وخمسة عشر عرضا للهياكل التي وقع دعمها سابقا.

كما وقع التنصيص على وجوب أن يكون الفنانون والفنين تونسيين، وأن يكون العمل المقترح باللغة العربية الفصحى أو اللسان الدارج التونسي.

أما الباب الخامس فقد خصص للوثائق الضرورية لتقديم ملف وقد قسمت إلى قمسن: إداري وفني.

أما بالنسبة للقطاع الخاص فاشترطت أن يكون المحدث أو من يشاركه فنانا أو فنيا مختصا في الفنون الدرامية وحاصلا على البطاقة المهنية وعمل في ميدان الاحتراف لمدة لا تقل عن سنة وأن تكون الهياكل المحدثة في أحد الأشكال المنصوص عليها بالمجلة التجارية.

كما اشترطت التعاقد مع فنانين وفنيين محترفين في حدود الثلثين من المشاركين في العمل ويقع تشغيلهم بمقتضى عقود مبرمة في الغرض. مع ضرورة إحداث فضاء درامي ملائما يخصص الإنتاج الدرامي (هذا الشرط لم يكن ليتحقق عند أغلب باعثي الهياكل).

أما الباب الثاني: فيتعلق بشروط سحب الموافقة في الحالات التالية:

- لذا وقعت مخالفة شرط من الشروط المنصوص عليها.
- إذا انقطع الهيكل المحدث عن الإنتاج والتوزيع لمدة سنة ولم يعلم بمبررات هذا الإنقطاع.
- إذا ارتكب المحدث الهيكل خطأ مهنيا يمس من ميثاق شرف مهنة الفنون الدرامية.

إن المتأمل في هذا الأمر، يرى أن المشرع حاول تصنيف الهياكل إلى قطاع عام وقطاع خاص، وبين أهم الشروط التي يمكن من خلالها إحداث هيكل درامي كما أشار إلى إمكانية سحب الموافقة على نشاط الهيكل في صورة ارتكاب أخطاء مهنية.

لقد حاولنا من خلال تتبع القوانين والأوامر الصادرة في مجال الفنون الدرامية من إبراز هذه الرؤية التي حاولت الدولة ضبطها لتنظيم المهنة ومحاولة التحكم فيها. وذلك من خلال تقديم تصور لمهن الفنون الدرامية وللفنان (إلاّ أنّ هذا لم يكن كافيا حيث تعالت الأصوات لإحداث قانون الفنان الذي لازال لم ير النور رغم المحاولات العديدة) كما حددت بطاقة لاحتراف المهنة وبينت أهم الشروط لاحداث هياكل انتاج درامية وهكذا شكلت أرضية هامة لامكانية دعم هذا القطاع انتاجا وتويعا. فكيف تجلى الدعم المسرحي في تونس؟ وماهي أهم آلياته؟

III. الدعم المسرحي

1. لجنة اسناد الدعم

بالعودة إلى الأمر عدد 396 لسنة 1989 والمؤرخ في 15 مارس 1989 والمتعلق بضبط وتركيب مشمولات لجنة اسناد منح المساعدة على الإنتاج أو التجهيز أو التسيير لفائدة هياكل انتاج وتوزيع الفنون الدرامية المحترفة.

نرى أنّ هذا الأمر، يتكون من ستة أبواب جاءت كالآتي:

وتحديده بمستوى الباكالوريا وكذلك اقتراح مجموعة من التشريعات في مجال الفنون الدرامية بالنسبة لخريجي المعاهد تثبت مدى تمكنهم من اتقان المهنة. كما وقع اقتراح أن تكون البطاقة محددة بتاريخ انتهاء ولابدّ من تجديدها.

إنّ صدور هذا الأمر الخاص بالبطاقة المهنية واللجان المانحة لها وكيفية الحصول عليها. إنما يتنزل ضمن شواغل المؤسسة المسرحية ومن ورائها الدولة في ضبط أحد أهم الشروط التي تمكن من الحصول على الدعم المسرحي انتاجا وتوزيعا. (وهو شرط الإحتراف بالمقايس التي حددتها الدولة احتراف الهياكل واحتراف الفنانين).

فماهي أهم الشروط لإحداث هياكل محترفة؟

3. هياكل الإنتاج المحترفة:

انطلاقا من الأمر المنظم لشروط بعث الهياكل المحترفة للفنون الدرامية، نرى أنّ رؤية الدولة أو المشرع قد اكتملت.

هذه الرؤية التي انطلقت بتعريف المهن الدرامية، مرورا بالبطاقة المهنية وشروطها وصولا إلى هياكل الإنتاج وكيفية إنشاءها واشتغالها وبذلك أصبحنا نتحدث عن أرضية تامة لإمكانية تقديم الدعم العمومي لهذا المجال وفق ضوابط وقوانين يراها المشرع وتؤسس لها الدولة.

فماهي أهم شروط بعث هياكل الإنتاج؟

بالعودة إلى الأمر عدد 399 لسنة 1989 والمؤرخ في 24 مارس 1989 والمتعلق بضبط شروط الحصول على موافقة وزير الشؤون الثقافية لإحداث هياكل محترفة لإنتاج وتوزيع الفنون الدرامية وشروط سحبها.

ويتكون الأمر من بابين:

الباب الأول، ويتعلق بشروط الحصوص على الموافقة لإحداث هياكل محترفة بالنسبة للقطاع العام. أن تكون هذه الهياكل محدثة من طرف السلط الإدارية المختصة وأن تتولى السلطة المحدثة رصد اعتمادات سنوية قارة تخصص لتمويل انتاج وتجهيز وتسيير الهيكل بعد المصادقة على الميزانيات التقديرية للتصرف والاستثمار وهيكل التمويل.

كما اشترطت تشغيل ثلثي الدرامين العاملين بالهيكل من الفنانين والفنيين الحاملين لبطاقة احتراف مهن الفنون الدرامية. كما أكدت على ضرورة إيجاد فضاء درامي ملائم يخصص لاحتضان النشاط الدرامي.

الدرامي وشروط الحصول على بطاقة الإحتراف وحددت لجان الدعم إنتاجا وتوزيعا.

2. **البطاقة المهنية**

بالعودة إلى الأمر عدد 397 لسنة 1989 المؤرخ في 15 مارس 1989 والمتعلق بضبط لجنة إسناد البطاقة المهنية لاحتراف مهن الفنون الدرامية وشروط تسليمها وسحبها.

ويتكون هذا الأمر من إثني عشر فصلا حاول تحديد تركيبة هذه اللجنة وشروط الحصول على بطاقة الإحتراف المهنية.

فالمتأمل في هذا الأمر، يرى أن تركيبة اللجنة الخاصة بإسناد بطاقة الإحتراف، جاءت متعددة التوجهات والإختصاصات، وهي تمثل أغلب المتدخلين في القطاع الدرامي (الإدارة-التكوين-الشؤون الاجتماعية-رجال الفكر والفن، نائب عن كل هيئة منتخبة).

هكذا نرى أن تركيبة اللجنة تسعى للإحاطة بكل المجالات الخاصة بمهنة الفنون الدرامية وتحاول إبراز حضور الفنانين في تركيبة هذه اللجان وأشغالها.

كما يشترط هذا الأمر، أن يكون الفن هو العمل الأصلي للمتحصل على هذه البطاقة (وهنا لابدّ من الإشارة إلى الآراء المختلفة حول هذه البطاقة، فهناك من يرى عدم ضرورتها ولابدّ من إلغاءها وهناك من يرى أنه يتوجب تصنيفها للمتفرغين وغير المتفرغين) ولابدّ للفنان المتحصل على هذه البطاقة من أن يمارس فنه ضمن الهياكل المحترفة.

ولقد أبرز هذا الأمر طريقتان في إمكانية الحصول على هذه البطاقة إما عن طريق الدراسة والتكوين في المعاهد المختصة أو عن طريق التكوين الميداني.

وهذه البطاقة المهنية غير محددة بمدة صلوحية مقارنة بالعديد من البطاقات المهنية الأخرى التي لابدّ من تجديدها وهذه البطاقة محددة بإختصاص واحد، ويمكن سحبها من المتحصل عليها في الحالات التالية.

أولا: ثبوت التصريح بغير الحقيقة عند تقديم البطاقة.

ثانيا: في صورة تفرغ صاحب البطاقة لمهنة غير الفنون الدرامية

ثالثا: عند ارتكاب خطأ مهني يمس من شرف مهن الفنون الدرامية (إلى الآن لم يقع تحديد ميثاق شرف المهنة الفنون الدرامية).

إن النظر في الأمر المنظم للبطاقة المهنية يرى أنه محاولة جادة للإلمام بأهم المقومات الضرورية التي على المترشح التمتع بها للحصول على هذه البطاقة المهنية إلاّ أنه هناك العديد من الإشكالات المطروحة الآن حول ضبط المستوى التعليمي المتحصل على هذه البطاقة

بورقيبة في عام 1962 وهنا نسأل لماذا تأخرت الدولة في سنّ قانون ينظم المهنة المسرحية).

وبالعودة إلى هذا القانون نرى أنه جاء متكونا من باب واحد معنون بالتعريف بمهن الفنون الدرامية وهياكلها. ويحتوي هذا الباب على ستة عشر فصلا.

ولقد قام هذا القانون على منطق متدرج، ينطلق أولا من محاولة ضبط وتحديد مفهوم المهن الدرامية كما نصص هذا القانون على إمكانية حصول هذه الهياكل على منح المساعدة على الإنتاج أو التجهيز أو التسيير بعد أخذ رأي لجنة تحدث في الغرض ويبين بعد ذلك الهياكل التي يمكنها إنتاج وتوزيع مهن الفنون الدرامية ويشير إلى صنفيها الهاوية والمحترفة، ولكنه يستثني قطاع الهواية من هذا القانون. ليبرز أنّ هذه الهياكل إما أن تكون تابعة للقطاع العام أو للقطاع الخاص (ولم يقع تفصيل القول في كيفية إنشاء هذه الهياكل وإلى بطاقة الاحتراف، حيث سيصدر أمر آخر يسعى إلى تحديد هذه البطاقة وإلى كيفية بعث الهياكل)

فالمهن الدرامية "هي جملة الاختصاصات الدقيقة المتصلة بالتعبير والمتميزة بالطرافة والإبداع والتي يقوم بها فرد أو جماعة من الفنانين والفنيين الدرامين المحترفين في إطار عمل منظم داخل هياكل تشتغل بإنتاج الأعمال الدرامية قصد ترويجها وعرضها على الجمهور وتمارس هذه المهن في ميادين المسرح والإذاعة والتلفزة والسينما"[10]

وبعد ذلك يحاول القانون تعريف الاختصاصات الموجودة في المهن الدرامية. انطلاق من تعريف الدرامي في الفصل الثامن، والفني الدرامي في الفصل التاسع والإشارة في الفصل العاشر أنه يكون فنان أو فنانا دراميا من يكون الفن هو عمله الأصلي ويتقاضى عليه أجرا.

كما يشير هذا القانون إلى أجور الممثلين والعاملين في هذا القطاع من خلال ضرورة ابرام عقود بين الهياكل والعاملين فيها ويشير كذلك إلى ضرورة تأمين الفنانين من حوادث الشغل وكذلك التقاعد والحيطة الاجتماعية.

إن المتأمل في هذا القانون المتعلق بتنظيم مهن الفنون الدرامية. يرى أنّه حاول ضبط أهم المجالات الخاصة بهذا القطاع وكيفية محاولة تنظيمية من خلال بناء تصور يقوم على تعريف المهن الدرامية والدرامي والفني الدرامي والتفكير جديا في كيفية بعث الهياكل الدرامية وبطاقة الإحتراف المهنية وكذلك طرق دعم هذه الهياكل إنتاجا وتوزيعا.

إن هذا القانون جاء حاملا لمشروع دعم الفرق الخاصة (وهي نقطة هامة ستحاول التعرض لها في حديثنا عن لجان اسناد المنح وكذلك توزيع العروض).

لقد مثل هذا القانون الأرضية الأولى التي مكنت الدولة من تقديم تصورها حول مهنة الفن الدرامي وبينت ملامح الفنان واشترطت كيفية احترافه وشكلت الهياكل المنتجة للفن

أما الثانية: فهي إعطاء الفرصة للشباب ومشاريعه الجديدة من أجل امتلاك شرعية الحضور.

هكذا نلاحظ أن الدعم المسرحي يتجلى بوصفه أداة السياسة الثقافية ويندرج ضمن مداراتها "ويبقى دعم الدولة للقطاع المسرحي الضمان الوحيد لاستمراريته وتطوره في غياب مصادر تمويل أخرى".[8]

II. المنطلقات الأساسية لإسناد الدعم المسرحي.

لقد كانت التشريعات والقوانين والأوامر التي حاولت تنظيم المهنة المسرحية تستجيب لأهم ما ورد في خطاب الحبيب بورقيبة وتسعى لترسيخ أهم توجهاته.

فماهو المنطق الذي قامت عليه هذه التشريعات؟ وكيف تطورت؟ وماهي أهم الأهداف المعلنة والخفية في هذا التعامل بين الدولة والفن المسرحي؟

إن المتأمل في التشريعات والقوانين والأوامر الخاصة بالمجال المسرحي يرى أنها تنقسم إلى صنفين من النصوص سعت إلى تنظيم القطاع المسرحي وهي في ترابط وثيق:

أولا: نصوص تنظم المهنة المسرحية والهياكل

ثانيا: نصوص تخص منح الدعم. إنتاجا وترويجا

إن هذه النصوص حاولت تقديم تصور عام وكامل: يتنزل في إطار إبراز هذه الرؤية التي أنشأتها الدولة للفن المسرحي، استنادا لخطاب بورقيبة حيث أنّ الفن المسرحي هو مهنة قاتمة بذاتها تستدعي التكوين والمعرفة والدربة ولابدّ من إيجاد المعاهد المختصة القادرة على تكوين الأساتذة والممثلين "وتم سنة 1962 إصدار أمر ينظم شهادة الفن المسرحي التي من شأنها أن تحدث الإطار القانوني لخريجي مدرسة التمثيل العربي ولمدرسي هذا الفن في المعاهد الثانوية"[9].

هكذا يترأى لنا ونحن نحاول تتبع هذه النصوص التشريعية، أن الدولة حاولت رسم ملامح هذه المهنة من خلال التركيز على أهم محاورها انطلاقا من تعريف هذه المهنة؟ ومن يمارسها؟ وماهي ضوابط الهياكل المنتجة لتحدد في النهاية كيفية وطرق الدعم انتاجا وتوزيعا. فكيف تجلى ذلك؟

1. تنظيم المهنة المسرحية وهياكلها

لقد وقع تنظيم المهنة المسرحية وضبط أهم ملامحها وكيفية اشتغالها من خلال القانون عدد 15 لسنة 1986 ومؤرخ في 15 فيفري 1986 (وهذا التاريخ يعتبر نسبيا متأخرا عن خطاب

ولقد كان هذا الخطاب وما يحتويه من تصورات وأفكار حول المسرح هو صدى لمطالب النخبة والمهتمين بالمجال المسرحي والذي كان بورقيبة منصتا لهذه النخبة وهواجسها.

"إن عناصر عدة مما ورد في هذا الخطاب تتناغم مع ما قامت عليه مطالب النخبة التونسية المتثاقفة التي كان برنامج "لجنة الدفاع عن المسرح التونسي" الصادر سنة 1945 خير معبر عنها ولا غرابة في الأمر. فالرئيس بورقيبة منتم إلى هذه النخبة المتثاقفة متلاق مع عدد من شواغلها وتطلعاتها عامة ونظرتها إلى هذا الفن خاصة"[6].

هكذا مثل هذا الخطاب، تطلعات النخبة وجاء حاملا لتصوّر كيفية الإستفادة من الفن المسرحي وكيفية توظيفه ليكون في خدمة تصورات الدولة وأفكارها معلنا على أن المسرح رهان من رهانات الدولة وذو حضور متميز في سياستها الثقافية.

2. **السياسية الثقافية:**

إن إدراج الفن المسرحي، في المجالات التي تدعمها الدولة، ينطلق أساسا من اعتبار الفن المسرحي نشاطا لا يمكن اختزاله في بعد تجاري بل إنه فن يقوم على الفكر والجمال وبذلك لابدّ من دعمه إنتاجا وترويجا" ويمكن القول إن المسرح التونسي احتلّ مكانة ريادية بملاحظة النقاد في الداخل والخارج ويعود ذلك إلى التشريعات والقوانين التي تكاد تنفرد بها بلادنا وهو ما مكن من إرساء تقاليد مسرحية إبداعا ومشاهدة في كل أنحاء الجمهورية وساعد في خلق أجيال مسرحية قادرة على الإبداع والتميز عربيا وافريقيا وعالميا"[7].

وتقوم فكرة الدعم المسرحي على محاور ثلاثة وهي:

البعد الثقافي: ويتجلى في محاولة ضمان التعدد الفكري والجمالي ودفع محاولات التجريب المسرحي وخلق أرضية تمكن من إتاحة الفرصة للأجيال الشابة والتجارب غير تجارية.

البعد المهني: وهي محاولة ضمان توفير أجور المهنيين والعمل على المساعدة على تغطية كلفة الإنتاج والتوزيع.

البعد العمومي: وتندرج ضمن محاولات الوصول بالمسرح إلى الجمهور في كامل البلاد التونسية.

هكذا يترأى لنا أنّ فكرة الدعم المسرحي إنما تقوم على توفير الأرضية الملائمة والشروط الضرورية الضامنة للإنتاج المسرحي وتوزيعه ومن هنا تتوضّح لنا فكرتان هامتان.

تتمثل الأولى في المطالبة بإثبات القدرة على الإنجاز وحسن التصرف في المال العمومي.

إن المتأمل في جوهر الخطاب، يرى أنّه يقوم على أمرين هامين، سيساعدان بشكل كبير في رسم ملامح تعامل الدولة مع المسرح وجعله رهانا من رهاناتها.

أمر أول، يدعو بشكل جاد إلى ضرورة إعلان شرعية حضور المؤسسة المسرحية، وذلك من خلال الدعوة إلى مأسسة القطاع وتنظيمه من خلال إيجاد التشريعات والقوانين والأوامر الخاصة بهذا الفن والتي ستصدر بعد هذا الخطاب البرنامج.

والأمر الثاني ويتمثل في ضرورة انتشار هذا الفن والعمل على دعمه وايصاله للجمهور، وهذا ما يشير إليه الناقد محمد المديوني في كتابة "مغامر الفعل المسرحي بقوله. "إنما هو شاغل التأسيس ومساعي تحقيقه، ولعلنا واجدون في طبيعة هذا الشاغل وفي صوّر تحقيقه مظاهر الممايزة بين مرحلتين في هذه الحقبة لا تعدمان، مع ذلك ضروريا من التداخل والاتصال نستشفها من خصائص المؤسسة المسرحية وطبيعة الممارسة المسرحية ونوعية النتاجات الناجمة عنها، ولقد وسمنا أولادهما بتركيز المؤسسات واستيعاب الدرس. وثانيهما الإنتشار واشكالاته"[4].

هكذا يتضح لنا أنّ فكرة مأسسة القطاع المسرحي، كانت من الهواجس الكبرى التي ستمكن من جعل المسرحي رهانا من رهانات الدولة وسيتجلى ذلك من خلال بعث (مصلحة المسرح) ووجود وزارة خاصة بالشؤون الثقافية. تم بعث إدارة في قلب إدارة الدولة للشؤون الثقافية والأخبار تعنى بالمسرح وتعرف بـ "مصلحة المسرح" يعهد إليها تنفيذ برنامج الحياة المسرحية والإشراف على الجمعيات المسرحية داخل العاصمة وخارجها وهي الجهاز الإداري الرسمي الذي نجد صيغة الإعلان عنه في خطاب بورقيبة"[5].

إن شرعية حضور المؤسسة سيؤدي إلى إمكانية التحكم في هذا القطاع من خلال هذه المؤسسة أو لنقل إمكانية تحديد وضبط أهم توجهاته والحدّ من تأثيراته. وهذا ما سيتجلى في إحداث (لجنة التوجيه المسرحي) وما لعبته من دور رقابي على المسرح التونسي، حيث وقع التخلي عنها بعد 2011 وتعويضها بلجنة شراءات.

إن فكرة مأسسة القطاع المسرحي، كانت أرضية أولى لقيام التشريعات والقوانين والأوار المنظمة لهذا الفن. حيث أنجزت إجراءات إدارية وتنظيمية ساهمت في رسم ملامح مسار هذا الفن وهذه العلاقة بين الدولة والقطاع المسرحي.

إنّ ما ورد في خطاب الحبيب بورقيبة وهو خطاب سياسي بإمتياز يحمل في جوهره رؤية للثقافة وكيفية استثمارها واستغلالها وجعلها أداة من الأدوات الإيديولوجية التي تمكن الدولة من طرح أفكارها ونشر رؤاها.

على الساحة بعد إنقراض الفرق المسرحية الفاعلة في العاصمة كما كان الحال في الثلاثينات والأربعينات"[1].

هكذا يترأى لنا أن القطاع المسرحي في بداياته، ورغم المحاولات الكثيرة التي نادت بتنظيمه وخاصة مع لجنة الدفاع عن المسرح التونسي. لم يتمكن من الحضور والفاعلية، وذلك نظرا للعديد من الإشكالات وخاصة منها، عدم وضوح هذه السلطة وكيفية تموقعها واختيار النظام الجمهوري بديلا عن الملكية. "كل هذه العقبات وهذا التذبذب، جعلت من صياغة تصور مشروع ثقافي أمرا عسيرا. غير أنّ الحدث الأبرز في سياق علاقة المسرح بالشأن السياسي. في هذه المرحلة المفعلية من تاريخ البلاد، هو ما تمثله تلك الالتفاتة البارزة للسلطة السياسية للمجال الثقافي بشكل عام والمسرحي بشكل خاص والمتمثل في الخطاب البيان. أي خطاب 7 نوفمبر 1962"[2]

لقد كان هذا الخطاب بمثابة الأرضية المثلى التي انطلقت منها مجموع التصورات لكيفية تنظيم هذه المهنة المسرحية، "والذي شكل ما يمكن أن نسميه بالبيان التأسيسي للمسألة المسرحية في تونس والذي سيدشن على ضوئه الفعل المسرح التونسي مرحلة جديدة. خاصة وأن هذا الخطاب قد عبر بشكل ما، بل بدقة واضحة على الخطوط العريضة الكبرى التي يجب للمسرح التونسي أن يسير في مسارها"[3].

فماهي أهم مسارات تعامل الدولة مع المسرح؟

فماهي أهم المنطلقات لإسناد الدعم المسرحي؟

وماهي أهم تمظهرات الدعم المسرحي في تونس؟

I. مسارات تعامل الدولة مع المسرح

إن المتأمل في مسارات تعامل الدولة مع المسرح، يرى منذ البداية أنّ المنطلق الفعلي لهذا التعامل، تشكلت ملامحه الكبرى من خلال خطاب الحبيب بورقيبة (الرئيس السابق للجمهورية التونسي وذلك في 7 نوفمبر 1962. حيث اعتبره الكثير بمثابة المرجع والخطاب/ البرنامج إنه بمثابة الأرضية التي قامت عليها التشريعات الخاصة بالمجال المسرحي حيث تمكن هذا الخطاب من إبراز رؤية الدولة لقطاع المسرح وكيفية التعامل معه ومدى إمكانية توظيفه لبناء أسس الدولة الحديثة.

1. خطاب بورقيبة وشرعية حضور المؤسسة المسرحية.

تشـــريعات منظومة الدعم المســـرحي في تونس

عرض وقراءة

حاتم المرعوب

توطئة

لم يكن المسرح في تونس إلا وليد فعل المثاقفة، إنه فن وافد، ولكنه تدريجيا تمكن من افتكاك شرعية الحضور عبر مسارات طويلة وتمظهرات عديدة. كانت وراءها نخبة مثقفة، رأت ضرورة استنبات الفن المسرحي في تونس من خلال امكانية توظيف ممكناته ومحاولة الاستفادة منها.

ولقد انطلقت ممارسة هذا الفن في جمعيات وفرق، تمكنت من التعريف بهذا الفن ومن إيصاله إلى الجمهور. بما لديها من معارف وإمكانيات.

وتعالت أصوات عديدة، لمزيد تنظيم هذا الفن، خاصة مع لجنة الدفاع عن المسرح التونسي والتي أثمرت بعث الفرقة البلدية للتمثيل في تونس ونادت بإنشاء مدارس مختصة لتكوين الممثلين ونادت لاحتراف هذه المهنة.

وهكذا بدأت ملامح تصور تنظيمي لهذا القطاع في التبلور والوضوح خاصة مع إحداث وزارة الشؤون الثقافية والأخبار وبعث مصلحة المسرح التي ستسهر على تنظيم الفنون الدرامية.

هكذا أصبحت هناك علاقة بين المسرح والدولة، حيث ارتأت الدولة تنظيم هذا القطاع والاستفادة منه. وتجلى ذلك من خلال خطاب الحبيب بورقيبة، فالمسرح لم يكن رهانا من رهانات الدولة "المسرح عل الأقل. منذ تأسيس الفرقة البلدية عام 1953 إلى حدود 1962 لم يكن فعلا ضمن اهتمام الدولة الناشئة ومسألة المسرح تكاد تكون شأنا داخليا خاصة بإدارة المجلس البلدي. خاصة وأن هذه الفرقة "الرسمية" قد استفردت بالنشاط المسرحي التونسي



حاتم المرعوب

الملخّصات:

تتطلّع هذه الورقة للتعريف بالقوانين والتشريعات التي نظّمت وتنظّم التمويل العمومي للمسرح في كل مكوّناته وأبعاده وتجلّياته، وذلك منذ نشأة وزارة الثقافة التونسية سنة 1961 وتحديدًا انطلاقًا من الخطاب - البرنامج الذي ألقاه الحبيب بورقيبة أوّل رئيس للجمهورية في 07 نوفمبر 1962 والذي أعلن فيه عن اعتبار المسرح شأنًا من الشؤون التي تعني الدولة التونسية الحديثة ورسم فيه الأهداف العامة منه والخطوط الكبرى لتأطيره.

وتعمل الورقة على الوقوف على التطوّرات التي عرفتها وتنظر في صلة هذه التطوّرات بالمسارات التي عرفها المسرح والحياة المسرحية في البلاد التونسيّة. وتحاول أن تسائل المنطق الذي تحكّم في هذه المنظومة وتنظر في طبيعة الآفاق التي رسمتها هذه المنظومة

La présente étude se propose de passer en revue les lois et textes réglementaires qui ont régi, et qui régissent encore, le financement public du théâtre — dans toutes ses composantes, dimensions et manifestations — depuis la création du ministère tunisien de la Culture en 1961. Elle s'appuie, plus précisément, sur le discours-programme prononcé le 7 novembre 1962 par Habib Bourguiba, premier président de la République tunisienne ; dans cette allocution, il a affirmé que le théâtre relevait des prérogatives de l'État tunisien moderne, tout en en définissant les objectifs généraux et les grandes lignes de son encadrement. Ce document examine les évolutions survenues et analyse leur lien avec les trajectoires qu'ont connues le théâtre et la vie théâtrale en Tunisie. Il cherche à interroger la logique qui a régi ce système, tout en explorant la nature des perspectives qu'il a tracées.

This paper seeks to provide an overview of the laws and regulations that have governed and continue to govern public funding for theatre in all its components, dimensions and manifestations. It traces their development back to the establishment of the Tunisian Ministry of Culture in 1961, focusing in particular on the programmatic speech delivered by Habib Bourguiba, the country's first President, on 7 November 1962. In this speech, he declared theatre to be a matter of public concern and a responsibility of the modern Tunisian state, while outlining its general objectives and the main principles guiding its institutional framework. The paper also seeks to examine the developments that have taken place in this area and their relationship with the trajectories of theatre and theatrical life in Tunisia. It further seeks to critically question the underlying rationale governing this system and examine the nature of the prospects it has sought to establish.

تشـــريعات منظومة الدعم المســـرحي في تونســـ

عرض وقراءة

الموارد في إمكانات المؤسسات والفرق، وفي طبيعة المخاطر التي تتحملها، وفي قدرتها على التجريب والاستمرار.

وتكشف التجربتان عن أهمية تعدد مصادر التمويل، وعن الدور الذي يمكن أن يؤديه الدعم العام في حماية النشاط المسرحي من الاعتماد الكامل على الإيرادات التجارية. كما تبرزان أهمية المسرح المستقل والجولات الفنية في توسيع نطاق التجارب المسرحية والوصول إلى جماهير متنوعة.

لكن التمويل، مهما بلغت أهميته، لا يضمن وحده حيوية الحياة المسرحية أو استقلالها الفني. فذلك يتطلب منظومة متوازنة تجمع بين الاستقرار الاقتصادي، ووضوح معايير الدعم، واستقلالية القرار الفني، وتنوع أشكال الإنتاج، وإمكانات الوصول إلى الجمهور.

ومن هنا، فإن المسألة الأساسية ليست مقدار الأموال المخصصة للمسرح فحسب، بل كيفية توزيعها، والشروط التي تمنح في إطارها، والنتائج التي تتيح تحقيقها على مستوى الممارسة الفنية.

المصادر والمراجع الأولية

1 -المجلس السويدي للفنون (Kulturrådet): المعلومات المتعلقة بالتمويل الثقافي، والإعانات التشغيلية للجهات العاملة في الفنون الأدائية، ونموذج التعاون الثقافي الإقليمي، ودعم المسرح المستقل.

2 -مركز معلومات المسرح الفنلندي (TINFO): المنظومة البيئية للمسرح الفنلندي، والبيانات المتعلقة بالبنية الاقتصادية للمسارح، والقوى العاملة، والبرامج المسرحية، والجمهور.

3 -وزارة التعليم والثقافة الفنلندية: المعلومات المتعلقة بالحصص الحكومية المخصصة للمتاحف والفنون الأدائية لعام 2026.

4 -قانون تعزيز الفنون الأدائية الفنلندي رقم (1082/2020): الإطار القانوني للحصص الحكومية المخصصة للفنون الأدائية، النافذ منذ الأول من يناير/كانون الثاني 2022.

5 -البرلمان السويدي (Riksdagen): المرسوم الحكومي رقم (2012:516) المتعلق بالإعانات الحكومية للقطاع الثقافي المستقل في مجالات المسرح والرقص والموسيقى.

6 -المسرح الوطني المتنقل السويدي (Riksteatern): المعلومات والإرشادات المتعلقة بالدعم الحكومي المخصص للمؤسسة.

7 -التلفزيون السويدي (SVT Nyheter): المواد المتعلقة بالنقاش حول الرعاية الخاصة للأنشطة الثقافية والحوافز الضريبية، ومنها التقرير المنشور في 6 نوفمبر/تشرين الثاني 2024.

فاضل الجاف مخرج وباحث ومنظر مسرحي سويدي من أصول عراقية

أستاذ جامعي ومؤطّر مختص في منهجية مايرخولد

ألّف عددا هامّا من الكتب في اختصاصه هذا وترجم عددا هاما من النصوص السويدية إلى اللغتين العربية والكردية.

سابعا: التحديات المشتركة وآفاق التطوير

تكشف المواد المتاحة عن مجموعة من التحديات التي تستحق الاهتمام في دراسة الحياة المسرحية في السويد وفنلندا.

أول هذه التحديات هو التوازن بين الاستقرار المؤسسي والمرونة الإنتاجية. فالمؤسسات الدائمة تحتاج إلى موارد تضمن استمرار نشاطها، بينما تحتاج الفرق المستقلة إلى فرص تمويل تتيح لها التجريب والتجدد من دون أن تظل مهددة بالتوقف عند انتهاء كل مشروع.

وثانيها هو التوازن بين التمويل والإيرادات الذاتية. فالإيرادات الناتجة عن بيع التذاكر مهمة لاستمرار النشاط، لكنها قد لا تكفي وحدها لتمويل جميع أنواع الإنتاج المسرحي، خصوصا الأعمال التجريبية أو العروض الموجهة إلى جماهير محددة.

وثالثها هو التوزيع الجغرافي للموارد. فتركّز المؤسسات والجمهور في العواصم والمدن الكبرى يجعل دعم المسارح الإقليمية والجولات عنصرا مهمًا في تحقيق وصول أكثر توازنا إلى الفنون.

أما التحدي الرابع فيتمثل في ظروف العمل الفني. فارتفاع نسبة العقود المؤقتة والعمل الحر قد يمنح المؤسسات مرونة في تشكيل فرقها، لكنه قد يحدّ من قدرة الفنانين على بناء مسارات مهنية مستقرة، ويؤثر في استمرارية التعاون بين أعضاء الفرق.

ويضاف إلى ذلك تحدي تطوير آليات تقييم التمويل، بحيث لا تعتمد على مؤشرات كمية وحدها، مثل عدد العروض أو حجم الجمهور أو الإيرادات، بل تراعي أيضا القيمة الفنية، والتجريب، وتطوير الدراما الجديدة، والتفاعل مع المجتمع، وإتاحة الفرص أمام فئات متنوعة من الجمهور.

ويمكن أن تسهم الشراكات بين المؤسسات والفرق المستقلة، وتقاسم الموارد التقنية والإنتاجية، وتطوير برامج الجولات، في تخفيف بعض هذه الضغوط. غير أن نجاح هذه الحلول يظل مرتبطا بتوافر التمويل المناسب، وبقدرة المؤسسات على بناء تعاون مستدام.

خاتمة

توضح المقارنة بين السويد وفنلندا أن منظومة التمويل تمثل عنصرا أساسيا في بنية الحياة المسرحية، وأن فهم الإنتاج المسرحي يقتضي تجاوز النظر إلى العرض بوصفه نتاجا فنيًا منفصلًا عن شروط إنتاجه.

فالمسرح يحتاج إلى موارد مالية وبشرية وتقنية، لكنه يحتاج أيضا إلى بيئة مؤسسية تتيح التخطيط، واستمرار الفرق، وتطوير المشروعات، والوصول إلى الجمهور. وتؤثر طريقة توزيع

فطريقة التمويل تؤثر في الموارد المتاحة، وهذه الموارد تحدد نطاقًا من الإمكانات والقيود التي يعمل ضمنها المخرج والفريق الفني. وقد ينعكس ذلك على حجم الفضاء المسرحي، وعدد الممثلين، وطبيعة السينوغرافيا، واستخدام التكنولوجيا، ومدة البروفات، وإمكان إعادة تقديم العرض أو نقله إلى أماكن أخرى. لذلك لا ينبغي اختزال العمل المسرحي في شروط تمويله، بل فهم العلاقة بينهما باعتبارها تفاعلا بين الموارد المتاحة، والخيارات التنظيمية، والرؤية الفنية.

سادسا: التمويلـــــ والحريـــة الفنية

تطرح دراسة منظومات التمويل سؤالا يتجاوز الجانب الاقتصادي إلى جوهر الممارسة المسرحية: ما العلاقة بين الدعم المالي والحرية الفنية؟

من جهة، يمكن للتمويل العام أن يحمي المسرح من الاعتماد الكامل على السوق التجاري. فهو يتيح للمؤسسات والفرق إنتاج أعمال لا تحقق بالضرورة إيرادات مرتفعة، ويدعم التجارب الجديدة، ويوفر فرصا للوصول إلى جمهور أوسع. كما يمكن للاستقرار المالي النسبي أن يمنح الفنانين وقتًا أكبر للبحث والتجريب، وأن يتيح للمؤسسات التخطيط لمواسمها وبرامجها على المدى الطويل.

ومن جهة أخرى، قد يخلق الاعتماد على المنح المتجددة أو المشروعات قصيرة الأجل حالة من عدم اليقين لدى الفرق المستقلة، ويجعلها مضطرة إلى تخصيص وقت وجهد مستمرين للبحث عن التمويل. كما يمكن أن تؤثر أولويات الجهات الممولة في صياغة المشروعات، حتى من دون تدخل مباشر في مضمون العمل. وهنا تبرز أهمية الشفافية في معايير الدعم، ووضوح الإجراءات، ووجود مسافة مناسبة بين التقييم المالي والإداري والحكم الفني. ولا يمكن، استنادا إلى المعلومات المتاحة، الجزم بأن التمويل العام يضمن الحرية الفنية أو يحد منها بصورة حتمية. فذلك يتوقف على تصميم النظام، وشروط المنح، واستقلالية الجهات التي تتخذ القرارات، ومدى تنوع مصادر التمويل، وطبيعة العلاقة بين المؤسسة والفنان. ومن ثم، فإن السؤال الأكثر دقة ليس ما إذا كان التمويل العام جيدا أو سيئا للحرية الفنية، بل: ما الشروط المؤسسية التي تجعل التمويل أداة لدعم الاستقلال الإبداعي، بدلا من أن يصبح عاملا يضيّق نطاق الخيارات الفنية؟

الحالة، جزءا من عملية الإنتاج ذاتها، إذ يتعين على الفريق أن يوضح ما يريد تحقيقه، وكيف سينفذ العمل، وما الموارد اللازمة له.

2 -حجم الإنتاج ومدة البروفات

تؤثر الموارد المتاحة في حجم الفرقة، وعدد الفنانين المشاركين، وإمكانات السينوغرافيا والإضاءة والصوت، ومدة التحضير، وعدد العروض التي يمكن تقديمها. فالمخرج الذي يعمل ضمن مؤسسة تمتلك موارد بشرية وتقنية مستقرة قد يتمكن من تطوير مشروع يحتاج إلى فترة بروفات طويلة، أو إلى عدد كبير من الممثلين، أو إلى تجهيزات سينوغرافية معقدة.

أما المشروع الذي يعتمد على منحة محدودة، فقد يضطر إلى تقليص عدد المشاركين، أو اختصار فترة البروفات، أو اختيار فضاء أقل تكلفة، أو البحث عن وسائل فنية بديلة. ولا يعني ذلك أن الموارد المحدودة تؤدي بالضرورة إلى إنتاج فني أقل قيمة، فقد تكون القيود الاقتصادية دافعا إلى الابتكار. لكن الفرق يكمن في ما إذا كانت الخيارات الفنية نابعة من رؤية جمالية مقصودة، أم مفروضة بسبب غياب الموارد الضرورية لتنفيذ التصور الأصلي.

3 -الجمهور والجولات المسرحية

يرتبط التمويل العام في البلدين، وفق المواد المتاحة، بأهمية إتاحة الثقافة للجمهور في مناطق مختلفة، وعدم حصر النشاط المسرحي في المدن الكبرى. وتؤدي الجولات المسرحية دورا مهما في هذا المجال، إذ تتيح للمسارح والفرق الوصول إلى جمهور لا تتوافر له دائما فرص مشاهدة العروض في المؤسسات الكبرى. كما يشكل مسرح الأطفال والشباب، والعروض الموجهة إلى الفئات المختلفة، جزءا من الاعتبارات الثقافية المرتبطة بتوزيع الدعم.

لكن تنظيم الجولات يحتاج إلى موارد إضافية للنقل والتقنيات وأجور الفنانين والإقامة والتنسيق مع الجهات المستضيفة. وتشير المواد المقدمة عن فنلندا إلى أن بعض الفرق المستقلة تواجه صعوبات في تنظيم جولاتها، نتيجة تراجع قدرة بعض البلديات والمدارس على شراء عروضها. وتكشف هذه المسألة أن وجود دعم للإنتاج لا يضمن بالضرورة وصول العمل إلى الجمهور، إذ يحتاج المسرح إلى تمويل يتيح استمرار العرض وتداوله، وليس إنتاجه لمرة واحدة فحسب.

4 -من نموذج التمويل إلى الشكل الفني

يمكن تلخيص العلاقة بين الاقتصاد والجماليات المسرحية في المسار الآتي:

منظومة التمويل ← شروط الإنتاج ← الخيارات الفنية والجمالية.

وتشير هذه المعطيات إلى أن اختلاف أنماط التمويل والإنتاج يتزامن مع اختلاف في طبيعة البرامج المسرحية، وإن كان لا يكفي وحده لإثبات علاقة سببية مباشرة بين التمويل واختيار الأشكال الفنية.

رابعا: مقارنة بين التجربتين السويدية والفنلندية

يتشابه النظامان السويدي والفنلندي في اعتماد التمويل المسرحي على تعدد المصادر، والجمع بين الدعم الحكومي والبلدي ومصادر التمويل الأخرى، مع الاهتمام بتعزيز انتشار المسرح وإتاحته للجمهور في مختلف المناطق. ويتمثل الاختلاف الأساسي في آليات تنظيم التمويل وتوزيعه؛ إذ تعتمد السويد منظومة متعددة المستويات، تتشارك فيها الدولة والأقاليم والبلديات، وتشمل دعم المؤسسات المسرحية والمشروعات المستقلة. أما فنلندا، فتعتمد نظاما يجمع بين الدعم الحكومي المنظّم بموجب تشريعات خاصة بالفنون الأدائية، ومساهمات البلديات والمؤسسات والأوقاف والصناديق، إلى جانب إيرادات التذاكر التي تسهم في تغطية جانب من تكاليف الإنتاج والتشغيل. وتواجه التجربتان تحديات تتعلق باستدامة التمويل وضمان استمرارية الفرق والمشروعات المسرحية. ففي السويد، تبرز الحاجة إلى تنسيق التمويل بين المستويات العامة وضمان استمرار دعم الفرق والمشروعات، بينما تشمل التحديات في فنلندا ارتفاع تكاليف التشغيل والعقارات، وتزايد العقود المؤقتة، والضغط لتحقيق إيرادات من التذاكر. وتكشف المقارنة بين البلدين عن سمة مشتركة أساسية: أن الحياة المسرحية في البلدين تقوم على التفاعل بين التمويل العام، والمؤسسات المسرحية، والفرق المستقلة، وإيرادات النشاط الفني، وأن استمرارية هذا النشاط ترتبط بقدرة هذه العناصر على العمل ضمن منظومة إنتاجية متكاملة.

خامسا: كيف يؤثر التمويل في العملية المسرحية؟

يمثل الانتقال من وصف مصادر التمويل إلى دراسة تأثيرها في العملية المسرحية خطوة أساسية لفهم الموضوع من منظور فني، وليس اقتصاديا فحسب. فالتمويل لا يحدد مقدار الموارد المتاحة فقط، بل قد يؤثر في كيفية تنظيم العمل، وفي طبيعة المشروعات التي يمكن تنفيذها، وفي العلاقة بين الفنان والمؤسسة والجمهور.

1 -اختيار المشروع والنص المسرحي

عندما تتقدم فرقة مستقلة بطلب للحصول على منحة، فإنها تحتاج عادة إلى تقديم تصور واضح للمشروع، يتضمن أهدافه الفنية، وأهميته الثقافية أو الاجتماعية، والفنانين المشاركين، والجمهور المستهدف، وخطة الإنتاج والميزانية. وتصبح صياغة المشروع، في هذه

الفنلندية تمويلا إجماليا يقارب 155 مليون يورو لهذه المجالات، موزعا على النحو الآتي:

- المتاحف: 55 مليون يورو، بانخفاض قدره 3.5 ملايين يورو مقارنة بالعام السابق، مع استحقاق 125 متحفا للتمويل الحكومي.
- الفنون الأدائية: 99 مليون يورو، بزيادة قدرها 4.2 ملايين يورو مقارنة بالعام السابق.
- الجهات المستفيدة في الفنون الأدائية: نحو 100 وحدة فنية.
- توزيع تمويل الفنون الأدائية: يذهب نحو ربع المبلغ إلى الجهات العاملة في مجال الموسيقى، فيما يُخصص الباقي لسائر مجالات الفنون الأدائية، ومنها المسرح والرقص والسيرك.

وتوضح هذه الأرقام أن الفنون الأدائية تحظى بتمويل حكومي مهم ضمن النظام الفنلندي، وأن مخصصاتها لعام 2026 ارتفعت مقارنة بالعام السابق، في الوقت الذي انخفض فيه التمويل المخصص للمتاحف. لكن ينبغي الانتباه إلى أن مبلغ 99 مليون يورو يشمل الفنون الأدائية بمختلف فروعها، ولا يمثل تمويل المسرح وحده.

4-التحولات في القوى العاملة والإنتاج

تشير بيانات مركز معلومات المسرح الفنلندي إلى أن غالبية المسارح الكبرى تعمل بنظام الفرق الدائمة والبرامج المتنوعة، لكنها تتجه في الوقت نفسه إلى تقليص الوظائف الفنية الدائمة وزيادة الاعتماد على العقود محددة المدة والعاملين المستقلين. وتبرز هذه الظاهرة بصورة واضحة لدى الفرق المستقلة، التي تعتمد غالبا على موظفين بعقود مؤقتة، في حين تتزايد نسبة العاملين المستقلين في مختلف التخصصات الفنية. ولا يقتصر أثر هذه التحولات على الجانب الوظيفي، إذ يمكن أن ينعكس على قدرة الفنانين على التخطيط طويل الأمد، وعلى استمرارية الفرق، وعلى طبيعة العلاقة بين المخرج والممثلين والمصممين والتقنيين خلال مراحل تطوير العمل.

ومن جهة أخرى، تظهر البيانات الفنلندية استمرار أهمية المسرحيات المحلية الجديدة، أي المسرحيات الجديدة والإعدادات المقتبسة أكثر من نصف الإنتاجات السنوية.

كما تختلف البرامج المسرحية بين المؤسسات والفرق المستقلة. فبينما تحتل المسرحيات الغنائية مكانة مهمة في برامج مسارح المدن، تبرز في برامج الفرق المستقلة أشكال متنوعة، مثل مسرح الدمى، والعروض التجريبية، والعروض المرتبطة بمواقع محددة، والأعمال ذات الاهتمام بالقضايا المجتمعية.

إلى أخرى، إذ تتمتع المسارح الكبرى عادة بقاعدة تمويل أكثر تنوعًا، في حين تتحمل الفرق المستقلة نسبة أكبر من مسؤولية تأمين تمويلها الذاتي.

كما تشير المعلومات المتاحة إلى أن تكاليف العاملين تمثل الحصة الأكبر من نفقات المسارح، بينما تتحمل المؤسسات التي تمتلك مبانيها الخاصة تكاليف عقارية مرتفعة نسبيا. ويكشف ذلك عن طبيعة المسرح بوصفه نشاطا كثيف الاعتماد على العمل البشري، لا يمكن اختزال نفقاته في تكاليف إنتاج العرض وحده. وتؤثر هذه البنية الاقتصادية في خيارات المؤسسات، إذ قد تدفع الضغوط المالية والحاجة إلى تحقيق إيرادات من التذاكر إلى تفضيل إنتاجات يُنظر إليها على أنها أقل مخاطرة من الناحية الاقتصادية.

2 -نظام الحصص الحكومية للفنون الأدائية

يوفر التشريع الفنلندي إطارا قانونيا لدعم المؤسسات العاملة في مجال الفنون الأدائية. وقد دخل قانون تعزيز الفنون الأدائية رقم (1082/2020) حيّز التنفيذ في الأول من يناير/ كانون الثاني 2022، ليحل محل قانون المسارح والأوركسترات السابق. ويستهدف النظام دعم النشاط الاحترافي المنتظم الذي يقدَّم على مدار العام. وتتولى وزارة التعليم والثقافة اتخاذ قرارات اعتماد الجهات المستحقة وتحديد عدد سنوات العمل التي يشملها التمويل، ضمن حدود الميزانية الحكومية.

وبحسب المعلومات المقدمة عن النظام، تبلغ النسبة الأساسية للحصة الحكومية 37%، ويمكن رفعها إلى 60% وفق شروط معينة. وقد تشمل هذه الشروط أن يكون جزء مهم من نشاط الجهة قائما على الجولات الفنية أو استضافة العروض، أو تقديم عروض للأطفال والأقليات اللغوية والفئات ذات الاحتياجات الخاصة، أو وجود أسباب أخرى ذات أهمية في السياسة الثقافية.

ويمكن منح حق الحصول على الحصص الحكومية بصورة مستمرة أو لمدة ثلاث سنوات. وتخضع الجهات المعتمدة بصورة مستمرة لتقييم دوري كل ست سنوات، للتحقق من استمرار استيفائها للشروط المطلوبة. ويكشف هذا النظام عن محاولة للجمع بين التمويل المؤسسي المستقر نسبيا، والمعايير التنظيمية التي تحدد الاستحقاق، ومراجعة مدى استمرار توافر شروط الدعم.

3 -صورة التمويل الحكومي في عام 2026

تقدم البيانات الواردة في المواد الفنلندية المرفقة صورة أكثر تحديدا عن حجم التمويل الحكومي المخصص للمتاحف والفنون الأدائية لعام 2026. فقد حددت وزارة التعليم والثقافة

النمط إمكانات لتطوير تجارب فنية جديدة، وتشكيل فرق بحسب طبيعة المشروع، والعمل في فضاءات غير تقليدية. لكنه قد يجعل استمرار النشاط أكثر ارتباطا بقدرة الفرقة على تأمين التمويل من مشروع إلى آخر. وتشير المواد المقدمة عن المجلس السويدي للفنون إلى أن دعم الفنون الأدائية المستقلة يشمل مجالات متعددة، منها الإنتاج المسرحي، والجولات، والعروض الدولية، وتطوير الدراما الجديدة.ومن المهم هنا عدم النظر إلى المسرح المؤسسي والمسرح المستقل باعتبارهما نموذجين متعارضين بالضرورة، فالتعاون بينهما يمكن أن يتيح تبادل الموارد والخبرات، ويوسّع فرص وصول العروض إلى الجمهور.

3 -التمويل الحكومي والرعاية الخاصة

إلى جانب الدعم الحكومي، يمكن للرعاية الخاصة أن تسهم في توفير موارد إضافية للمؤسسات المسرحية والإنتاجات الفنية. وقد تتخذ هذه الرعاية شكل مساهمات مالية أو شراكات مع شركات ومؤسسات، أو دعم إنتاج معين أو موسم مسرحي. ومن الضروري في هذا السياق، التمييز بين الإعانات الحكومية التي تُمنح ضمن أطر تنظيمية ومعايير ثقافية، وبين الرعاية الخاصة التي تقوم على اتفاقات بين المؤسسة المسرحية والجهة الداعمة. وتشير المواد المقدمة إلى نقاشات في السويد بشأن إمكان تحسين الحوافز الضريبية للشركات التي تدعم الأنشطة الثقافية. ويمكن النظر إلى هذا النقاش في إطار البحث عن مصادر تمويل إضافية، تخفف الضغط عن المؤسسات الثقافية وتوسّع قاعدة المساهمين في الحياة الفنية. لكن المعلومات المتاحة لا تكفي لتحديد حجم الرعاية الخاصة للمسرح السويدي، أو مدى انتشارها مقارنة بالتمويل العام. ولذلك ينبغي التعامل معها هنا بوصفها مصدرا إضافيا محتملا للتمويل، لا بوصفها بديلا مثبتا عن الدعم الحكومي.

ثالثا: منظومة التمويل المسرحي في فنلندا

1 -البنية المؤسسية والاقتصادية

تتسم الحياة المسرحية في فنلندا بتنوع مؤسسي يشمل المسارح المدعومة من الدولة، والمؤسسات الفنية الوطنية، ومسارح المدن، والفرق المسرحية المستقلة، وفرق الرقص والسيرك، وبيوت الإنتاج، فضلا عن أنشطة مسارح الهواة والمسارح التجارية. وتشير المعلومات التي يقدمها مركز معلومات المسرح الفنلندي (TINFO) إلى أن هلسنكي ومنطقة العاصمة تشكلان المركز الرئيس للنشاط المسرحي، إلى جانب مدينتي تامبيري وتوركو.

وتستند البنية التمويلية للمسرح الفنلندي إلى مساهمة الدولة والبلديات والمؤسسات والأوقاف والصناديق، إضافة إلى إيرادات التذاكر. وتختلف أهمية هذه المصادر من مؤسسة

أ- الدولة

تسهم الدولة في دعم الحياة الثقافية من خلال الجهات والمؤسسات المختصة، وفي مقدمتها المجلس السويدي للفنون (Kulturrådet)، الذي يوزع إعانات على مؤسسات ثقافية وجهات عاملة في الفنون الأدائية، بما فيها المسرح والرقص والسيرك، وفق البرامج والشروط المعتمدة.

ب- الأقاليم

تؤدي الأقاليم دورا مهمًا في دعم المؤسسات الثقافية الإقليمية، وتوزيع الموارد وفق الخطط والأولويات الثقافية المعتمدة لديها. ويساعد نموذج التعاون الثقافي الإقليمي على ربط التمويل الوطني بالاحتياجات الثقافية للمناطق، بدلا من تركّز الموارد والنشاط الثقافي في العاصمة والمدن الكبرى وحدها.

ج- البلديات

تؤدي البلديات دورا أساسيا في الحياة الثقافية المحلية، من خلال دعم المؤسسات والأنشطة والمراكز الثقافية، وتوفير فرص مشاركة الأطفال والشباب في الفنون، والمساهمة في إتاحة العروض للجمهور المحلي. ويعني هذا التعدد أن تمويل المسرح السويدي لا يعتمد على مصدر واحد، بل يقوم على شبكة من المسؤوليات والمصالح الثقافية التي تتوزع بين مستويات مختلفة من الإدارة العامة.

2 -المسرح المؤسسي والمسرح المستقل

يمكن التمييز، بصورة عامة، بين نمطين أساسيين من أنماط العمل المسرحي في السويد: المسرح المؤسسي، والمسرح المستقل.

يعمل المسرح المؤسسي ضمن بنية تنظيمية وإنتاجية أكثر استقرارًا نسبيا، تتوافر فيها عادة ميزانية تشغيلية، وموظفون وفنانون وتقنيون وإداريون، وقاعات وتجهيزات، وبرامج موسمية تسمح بالتخطيط لعدد من الإنتاجات. وتوفر هذه البنية إمكانات للعمل طويل الأمد، وتتيح للمخرجين والفنانين الاستفادة من موارد فنية وتقنية متكاملة. لكنها ترتبط، في الوقت نفسه، بالتزامات مؤسسية ومالية ينبغي أخذها في الحسبان عند تخطيط الموسم واختيار الإنتاجات.

أما الفرق المستقلة، فتعمل ضمن ظروف أكثر تنوعا، وقد تعتمد على منح المشروعات أو الإعانات التشغيلية أو التمويل المحلي والإقليمي أو التعاون مع المسارح الأخرى، فضلا عن بيع العروض وتنظيم الجولات. وقد تلجأ بعض الفرق أيضا إلى مصادر تمويل دولية. ويمنح هذا

في البلدين فحسب، بل تسعى إلى تحليل أثر منظومات التمويل والإنتاج في شروط العمل المسرحي، وفي العلاقة بين الاستقرار المؤسسي والحرية الفنية.

أولا: التمويل المسرحي بوصفه جزءا من السياسة الثقافية

تتعدد مصادر تمويل المسرح بين الدعم الحكومي، والتمويل الإقليمي والبلدي، والإعانات التشغيلية، والمنح المخصصة للمشروعات، وإيرادات التذاكر، والتعاون بين المؤسسات. وتختلف أهمية هذه المصادر بحسب طبيعة المؤسسة وحجمها ونموذج إنتاجها. فالمسرح المؤسسي، بما يمتلكه من موظفين وتجهيزات وموسم منتظم، يحتاج إلى تمويل يضمن استمرارية نشاطه والتزاماته التشغيلية. أما الفرق المستقلة، فغالبًا ما تعتمد على مزيج من المنح المحددة المدة، والتمويل المحلي، والتعاون المؤسسي، وبيع العروض والجولات المسرحية. وينعكس هذا الاختلاف على فرص التخطيط طويل الأمد وعلى طبيعة المخاطر الاقتصادية؛ إذ قد تضطر الفرق المستقلة إلى تأمين تمويل جديد مع كل مشروع.

ولا يقتصر التمويل الثقافي على ضمان الاستقرار الاقتصادي، بل يعكس أيضا تصورا لدور المسرح في المجتمع. فالدعم العام يتيح إمكان إنتاج أعمال ذات قيمة فنية أو ثقافية أو اجتماعية لا تضمن بالضرورة عائدا تجاريا مرتفعا، ويسهم في دعم التعدد الفني وتوسيع الوصول إلى الثقافة، بما في ذلك خارج المراكز الحضرية الكبرى. ومع ذلك تظل كيفية توزيع الموارد، والمعايير المعتمدة في اختيار الجهات المستفيدة، ومدى قدرة منظومات التمويل على استيعاب التجارب الفنية غير التقليدية، مسائل أساسية لفهم أثر السياسات الثقافية في تنوع الحياة المسرحية واستقلالها الفني.

ثانيا: منظومة التمويل المسرحي في السويد

1 -تعدد مستويات التمويل

تقوم منظومة التمويل الثقافي في السويد، وفق المعلومات المقدمة عن المجلس السويدي للفنون، على توزيع المسؤوليات بين الدولة والأقاليم والبلديات. ويؤدي هذا التعدد دورا مهما في تمويل المؤسسات الثقافية والأنشطة المسرحية، وفي دعم الحياة الثقافية على المستويين الوطني والمحلي. وتشير المعلومات المتاحة ضمن المواد التي تستند إليها الورقة إلى تخصيص نحو 2.5 مليار كرونة سويدية سنويا لمجالات الثقافة المختلفة، وإلى انتقال نحو 1.2 مليار كرونة إلى الأقاليم من خلال نموذج التعاون الثقافي الإقليمي.ويمكن توضيح مستويات التمويل في السويد على النحو الآتي:

الحياة المسرحية ومنظومات التمويل والإنتاج في السويد وفنلندا وأثرها في العملية المسرحية

دراسة مقارنة

فاضل الجاف العراق – السويد

مقدمة

لا يمكن فهم الحياة المسرحية في المجتمعات الأوروبية من خلال دراسة النصوص والعروض والاتجاهات الإخراجية وحدها، بمعزل عن البنية المؤسسية والاقتصادية التي تتيح للمسرح إنتاج أعماله ومواصلة نشاطه والتواصل مع جمهوره. فالمسرح فن جماعي يحتاج إلى منظومة إنتاجية توفر الموارد البشرية والمادية، وتنظم العمل، وتضمن شروط الاستمرار والتطور. ومن هنا تبرز أهمية دراسة منظومات التمويل والإنتاج، ليس بوصفها مسألة مالية وإدارية فحسب، بل باعتبارها جزءًا من الشروط التي تتشكل في إطارها الممارسة المسرحية. فمصادر التمويل، واستقرار الميزانيات، وأنظمة التوظيف، وإمكانات الجولات المسرحية، كلها عوامل تؤثر في اختيار النصوص، وحجم الفرق، ومدة البروفات، والإمكانات التقنية والسينوغرافية، والخيارات الجمالية للمخرج.

وتكتسب المقارنة بين السويد وفنلندا أهمية خاصة، لما يمتلكه البلدان من مؤسسات مسرحية مدعومة وفرق مستقلة، وللدور الذي تؤديه الدولة والسلطات المحلية والإقليمية في دعم الحياة الثقافية، رغم اختلاف الأطر القانونية وآليات توزيع الموارد. وتعتمد هذه الدراسة على المعلومات المتاحة لدى المجلس السويدي للفنون (Kulturrådet)، ومركز معلومات المسرح الفنلندي (TINFO)، ووزارة التعليم والثقافة الفنلندية، إلى جانب التشريعات والبيانات المتعلقة بدعم المؤسسات والفرق المسرحية. ولا تستهدف الورقة مقارنة حجم الإنفاق الثقافي



فاضل الجاف العراق - السويد

الملخّصات:

تتناول هذه الورقة منظومات التمويل والإنتاج المسرحي في السويد وفنلندا، من خلال دراسة البنية المؤسسية والاقتصادية التي تقوم عليها الحياة المسرحية في البلدين، ومصادر التمويل الحكومي والإقليمي والمحلي، وآليات دعم المؤسسات المسرحية والفرق المستقلة، ودور الإيرادات الذاتية والرعاية الخاصة. كما تبحث في العلاقة بين منظومة التمويل وشروط الإنتاج، وتأثيرها في اختيارات المخرجين والفنانين، وفي طبيعة البرامج المسرحية، وإمكانية التجريب والتجديد الفني، والوصول إلى الجمهور. وتنطلق الورقة من فرضية أساسية مفادها أن التمويل لا يمثل مجرد مورد اقتصادي يتيح إنتاج العروض، بل يشكّل أحد العوامل المؤثرة في البيئة التي يتكوّن فيها العمل المسرحي، وفي العلاقة بين المؤسسة والفنان والجمهور. ومن هذا المنطلق، تسعى الدراسة إلى الكشف عن أوجه التشابه والاختلاف بين التجربتين السويدية والفنلندية، ومناقشة ما تتيحه منظومات التمويل من فرص للاستقرار والاستقلال الفني، وما تطرحه في المقابل من تحديات اقتصادية ومؤسسية.

Ce papier examine les systèmes de financement et de production théâtrale en Suède et en Finlande, et étudie la structure institutionnelle et économique qui sous-tend la vie théâtrale dans ces deux pays. Il analyse les sources de financement — étatiques, régionales et locales —, les mécanismes de soutien aux institutions théâtrales et aux compagnies indépendantes, ainsi que le rôle des recettes propres et du mécénat privé. L'étude explore, également, le lien entre le système de financement et les conditions de production, et son incidence sur les choix des metteurs en scène et des artistes, la nature des programmations, les possibilités d'expérimentation et de renouvellement artistique, ainsi que l'accès au public. L'étude repose sur une hypothèse fondamentale : le financement ne constitue pas seulement une ressource économique permettant la réalisation de spectacles ; il est un facteur déterminant de l'environnement dans lequel l'œuvre théâtrale prend forme, influençant la dynamique entre l'institution, l'artiste et le public.

This paper examines the systems of theatrical funding and production in Sweden and Finland, investigating the institutional and economic structures that underpin theatrical life in both countries. It analyzes various funding sources—state, regional, and local—as well as the mechanisms for supporting theatrical institutions and independent companies, while also considering the role of earned income and private patronage. Furthermore, the study explores the connection between the funding system and production conditions, examining how this relationship influences the choices made by directors and artists, the nature of programming, the scope for experimentation and artistic renewal, and access for the public. The study is based on a fundamental hypothesis: funding is not merely an economic resource that enables the creation of performances; rather, it is a decisive factor in the environment within which theatrical work takes shape, shaping the dynamics between the institution, the artist, and the audience

الحياة المسرحية
ومنظومات التمويل
والإنتاج في السويد وفنلندا
وأثرها في العملية المسرحية

دراسة مقارنة

7. Oliver Reese and Karolin Trachte, The Berliner Ensemble as an example for German Ensemble and Repertory Theatre.

8. فاضل الجاف، الحياة المسرحية ومنظومات التمويل والإنتاج في السويد وفنلندا وأثرها في العملية المسرحية، دراسة مقارنة.

9. Slimane Benaïssa, Le financement du théâtre en Algérie et en France : différences et enjeux.

10. Marie-Christine AUTANT-MATHIEU, Le financement des théâtres en URSS-Russie (1917-2022) ...

محمد المديوني

مدير النّدوة

محمد المديوني

مؤلّف ومخرج مسرحي

استاذ جامعي وباحث في مجالات المسرح وفنون الفرجة؛ عميد أسبق للمعهد العالي للفن المسرحي بتونس.

صدر له ما يناهز 15 كتابًا؛ ونشر عشرات المقالات في المجلات والموسوعات؛ ترجِم عددا من الكتب الإبداعية والأبحاث العلمية.

نظّم وأدار مهرجانات وطنيّة ودوليّة في مجالي المسرح والسينما. أشرف وأدار وأسهم في ندوات فكرية متعدّدة في تونس وخارجها. مُعِدّ ومنتج في إذاعة تونس الثقافية.

يمنع أهل هذا الفن من القيام بما يعتبرونه وظيفة للمسرح ومهمّة للمسرحيين ولعل في إطلاق المخرج الفلسطيني فتحي عبد الرحمان عنوان " القابضون على النّار ..." على مداخلته ما يشي بذلك ويُبرزُه.

يقوم هذا الكتاب على 23 بحثًا تناولت أهم المحاور التي قام عليها موضوع الندوة أوردناها مرتّبة الترتيب ذاتَه الذي أُتّبع في عرضها على الحاضرين في الندوة. ولقد بدأنا بالبحوث المتعلّقة بنماذج من المنظومات القائمة في البلدان الأوروبيّة باعتبارها إضاءات على القائم منها في بلدان ترسّخت فيها ممارسة هذا الفن ولم تخل هذه النماذج من جدل داخلها وفيما بينها وبعد ذلك نزّلنا البحوثِ التي عالجت واقع منظومات التمويل والإنتاج في البلدان العربيّة والإفريقيّة ثم نزّلنا، في النهاية، وختمنا الكتاب بالبحوث التي عالجت دور المنظّمات غير الدولية في تمويل الأعمال المسرحية وإنتاجها.

ولقد اعتمدنا، في ندوتنا هذه، العربية والفرنسية والإنكليزية لغات عرض وحوار، وعمدنا إلى نشر مختلف البحوث في لغاتها وسعينا إلى الإشارة إليها في الفهرسين الواردين من مدخلَيْ الكتاب باللغتين العربيّة والفرنسية وأرفقنا البحوث بملخّصات لها في هذه اللغات جميعها، سعيا منّا إلى مدّ الجسور بين مستعملي هذه اللغات جميعهم وتيسير الحوار بينهم.

في نشر أعمال الندوة سعيٌ بيّن إلى وضعها على ذمة المعنيّين بالمسرح، مِهنيّين كانوا أو باحثين أو نقادًا. وفيه كذلك عمل على ضمان امتداد لما ورد فيها وحثًّا على التفاعل معها تفاعُلًا حيًّا وفعّالًا.

الهوامش

1. محمد المديوني، جمهور المسرح، اليومَ، الورقة العلمية للندوة الفكرية الدولية المنعَقِدة في إطار الدورة 24 لأيام قرطاج المسرحية.
2. الدورة 24 لأيام قرطاج المسرحية، 2–10 ديسمبر 2023.
3. ينشر الاتحاد الألماني للمسارح Deutscher Bühnenverein، مثلًا، سنويًّا الإحصاءات المسرحية الشاملة وإحصاءات الأعمال بالتعاون مع مجلة «Die Deutsche Bühne» وتُقدِّم هذه الإحصاءات تفاصيل عن العدد الدقيق للمتفرّجين ونوع العروض، وإيرادات المسارح العامة والخاصة.
4. بوسلهام الضعيف، سياسة دعم المسرح بالمغرب... لمى حامد طيارة المسرح السوري من الانكسار إلى إعادة التشكيل... كريم دكروب الإنتاج المسرحي والفضاءات المسرحية في لبنان ...
5. التنقّل من أجل الإنتاج: حريّة التنقّل في فضاء «السيماك» والرهانات الأمنيّة والهشاشة الاقتصاديّة للفرق المسرحيّة في الكاميرون (الفرنسيّة)
6. أداما تراوري تمويل المسرح في مالي: الإكراهات المؤسّساتيّة وسبل حياة مسرحيّة مستدامة؛ إيتيان مينونغو، **أنْ** تؤسِّس مهرجان مسرح في إفريقيا وأن تُموِّله (بالفرنسيّة)

يقوم عليه من مقاربات في التخطيط للعمل وأدوات إنجازه وطرق تحقيق اكتمال الفعل المسرحي في صلة وثيقة بالموروث الذي قام عليه مسرح "البرلينر أنسامبل" والموقع الذي يحتلّه فيه نظام "الريبرتوار" (الرصيد المسرحِيّ) الذي لا يُمَكِّن، فحسب، من تقديم ما يُنجز من مسرحيات في الموسم الجاري وإنّما يوفّر ما به يستمرّ عرضُ ما أنتج من المسرحيّات في المواسم السابقة ما دام الجمهور مستجيبًا لبرامج التعريف بهذه النتاجات والدّعوة إليها. وبيّنٌ أنّ الرّبط بين تمويل الأعمال المسرحية وبين توزيعها وترغيب الجمهور فيها هو ربطٌ عضويّ، ومعلومة هي درجة التركيب والتعقيد الذي يفرضه مثلُ هذا النسق في العمل على صعيد تنظيم روزنامة الممثلين والمخرجين والتقنيين المطلوب منهم تأمين عروض الريبرتوار والإسهام، في الآن ذاته، في إنجاز الأعمال الجديدة. وبيّنٌ هو الإطار الذي يَحْضِن عمل صنّاع الفرجة والعاملين في مثل هذه الفرقة القارة فيُوفّر لهم الاستقرارَ والحراكَ في ذات الوقت. لا تبدو منظومة التمويل والإنتاج في البرلينر آنسامبل، حسب ما ورد في هذه الورقة، مقتصرة على التمويل بما هو مبالغ بذاتها ترصدها السلط في مختلف مستوياتها وتجلّياتها وإنّما تتجاوز ذلك لتكون مؤسّسة تنخرط في سياسة ثقافيّة وتربوية قائمة، وتعمل باعتبار ما ترسمه هذه الساسة من آفاق لخدمة الموروث الثقافي والحضاريّ وبناء المواطن الألمانِيّ.

ومن الأوراق ما قامت على عمل مقارنِيّ سواء كان ذلك بين واقع هذه المنظومات بين قطرين اثنين شأن بحث فاضل الجاف حول الحياة المسرحية ومنظومات التمويل والإنتاج في السويد وفنلندا[8] وبحث سليمان بن عيسى حول تمويل المسرح في الجزائر وفرنسا والفروق القائمة بينهما[9] أو المقارنة بيْن مرحلتين متباينتين في مسارات المسرح في قُطْرٍ بذاته شان بحث ماري - كريستين أوتو- ماتيو التي تقرن فيه بين تمويل المسارح زمن الاتّحاد السوفياتي وفي عهد روسيا الفيدرالية[10]. وكشَفَتْ هذه المقارباتُ المقارنيَّةُ اختلافاتٍ في المنطق الذي تقوم عليها منظومات التمويل ولكنّها أبرزت، كذلك، تقاطعات لافتة في خصوص بناء حياة مسرحيّة فعليّة في مختلف هذه الأقطار غالِبًا ما تكون ناجمةً عن التحوّلات الاجتماعية والسياسية فيها.

وبدا للمُنظّمات غير حكومية دورٌ هامّ في دعم الإنتاج المسرحيّ وفي تيسير انتشاره من خلال شبكات التوزيع ودعم تنقّلات الفرق، خاصة في البلدان الفاقِدة للاستقرار أو التي هي تحت الاستعمار المباشر أو غير المباشر، لكنّ هذا الدّعم لا يخلو، أحيانًا كثيرة من سعي إلى التأثير في اختيارات أصحاب الأعمال المسرحية الفكرية والسياسية، فحسب، وإنّما في أخذها إلى القبول بواقع الاستعمار والانسياق إلى التسليم بما يفرضه هذا الاستعمار الجمهور الذي إليه يتوجّه المستعمرون، وإذا بهذا الدعم يتحوّل إلى فخّ يأسر المسرح في تلك البلدان أسرًا

ولقد أخذت معالجةُ مسألة منظومات التمويل والإنتاج عددًا من الباحثين العرب إلى عدم الاقتصار على النظر في العناصر التي تُشكّل تلك المنظومات وإنّما تحوّلت إلى أشبه ما يكون بزاوية نظر يقرؤون، من خلالها، تأريخ المسرح وممارسته في بلدانهم قراءة تبدو مختلفةً عن القراءات الغالبة على البحوث التأريخية للممارسة المسرحية السابقة. لقد بدا التركيز على مسألة التمويل نافذة تتيح الكشف عن مظاهر وظواهر تساعد على الوصول إلى فهم جوانب مهمة من تاريخ المسرح وممارسته في تلك الأقطار لا تتجلّى بوضوح من دون زاوية النظر هذه، كذا تجلّى الأمر بوضوح في بحوث بوسلهام الضعيف ولمى حامد طيارة وكريم دكروب، مثلاً[4].

ونزّل بعض من الباحثين الأفارقة الموضوع في إطار أشمل بدا فيها المسرح ومنظومات الإنتاج والتوزيع مؤشرًا هامًّا من المؤشّرات التي يمكن أن تدلّ على مدى نجاح أو فشل القواعد والمعايير الرامية إلى إنشاء سوق مشتركة شأن المجموعة الاقتصادية والنقدية لوسط أفريقيا هذا ما سعت إليه "جينات نغو مينتوغ " Ginette Ngo Mintoogue في مداخلتها التي أبرزت فيها أسباب هشاشة الفرق المسرحيّة وربطتها بصعوبة الوصول إلى الجمهور في بلدان السيماك (CEMAC) هذه[5]. وانطلق آخرون من تجارب شخصيّة ومبادرات منها ما انهار ومنها ما ثبت ليكشفوا، صُورًا أخرى من الهشاشة في المؤسسات المسرحية الإفريقية خاصة والفنيّة عامة، ورسموا آفاقًا يمكن أن تطوّر الحياة المسرحية وتضمن استدامتها شأن مداخلتي كل من أداما تراوري Adama Traore وإيتيان مينونغو Etienne Minoungou.[6]

ولقد اقترن الخوض في مسائل التمويل والإنتاج، أحيانًا كثيرةً ِبإبراز الثغرات القائمة في تلك المنظومات واقتراح مسالك ممكنة لتجاوزها لا تخلو من أهمّية. وذلك لأنّها مندرجة في إطار الخوض في الرهانات المفترض حضورها لدى الفاعلين في هذا الفن والمنشغلين به. وأهمّ هذه الرهانات على الإطلاق هو تحقيق اكتمال الفعل المسرحي وبناء حياة مسرحية فعلية من دونها يفقد المسرح معناه وجدوى استمراره. ولقد تواترت الإشارة إلى هشاشة منظومات التمويل العمومي في البلدان العربية والإفريقية، واختلفت المنطلقات والتطلّعات، لكنها أغلبها اعتبر تحقيق اكتمال الفعل المسرحيّ وبناء حياة مسرحيّة فعلية هي هما المقياس الذي على أساسه يمكن تقييم هذه المنظومات واقتراح أخرى بديلًا عنها.

ويمكن أن نصنّف هذه البحوث من حيث مقارباتها، إلى بحوث ركّزها أصحابها على قُطر بذاته كذا كان الأمر بالنسبة إلى أغلب البحوث المتعلّقة بالبلدان العربية والإفريقية أو ركّز كاتبوها على مؤسّسة مسرحية محدّدة شأن البحث الذي أنجزه "أوليفر ريز" و"كارولين تراشته" حول الـ «برلينر أنسامبل» باعتبارها تُمثّل نموذجا للإنتاج المسرحي الألماني[7] بكل ما

اجتناب الانغلاق على الذّات والاستفادة من المنجزات المتحقّقة استفادة من شأنها أن تفتح آفاقًا على الممكن دون التغاضي عن الخصوصيات المحليّة القائمة أو المفترَضة.

هذا ما دعونا إليه وسعينا إلى التحسيس به، في الندوة الفكرية التي أقيمت في إطار أيام قرطاج المسرحية لسنة 2026؛ ولقد لقيت هذه الدعوة تفاعُلًا أكّد جدوى الخوض في هذه المسألة وأنتج نصوصًا متعدّدة المقاربات والتوجّهات ألقت الضّوء على نماذج من منظومات التمويل والإنتاج في العالم وفي البلدان العربية والإفريقيّة، وكشفت مسارات مختلفة ومتفاوتة الجدوى في تحقيق اكتمال الفعل المسرحي وبناء حياة مسرحيّة فِعليّة.

ومهما كانت التوجهات التي قادت جهود الباحثين وكيفما كانت المقاربات التي اعتمدوا فإنّها أكّدت، كُلّها، ارتباط هذه المنظومات ارتباطًا وثيقًا بموقع هذا الفنّ لا في مسارات الثقافة في مختلف الأقطار، بل بتاريخها وبطبيعة تنظيم مجتمعاتها وبآليات استمرارها، إن بصورة صريحة أو بشكل ضمنيٍّ.

ولقد انكشف في عدد من البحوث الأثر العميق لمنظومات التمويل في رسم الأطر العمليّة لممارسة هذا الفنّ ومرافقة نتاجاته وتجلّى بشيء من الوضوح الجدل القائم حول أشكال التنظيم العمليّ لممارسة هذا الفن وتحديد شروط استدامته ومنزلة مختلف المهن في صيرورة الإنتاج المسرحيّ وترويجه على ضوء أشكال التنظيم تلك. ووراء هذا الجدل ترتسم الخيارات المرتبطة بالسياسات الثقافية والرهانات التي تعلّل تلك الخيارات. ومن خلال ذلك يتجلّى الجدل بين المركز والهامش بين مؤسّسات الإنتاج والترويج المرجعية شأن المسارح الوطنية والفرق الكبرى القائمة في الحواضر وبين الفرق المسرحية الخارجة عن هذه المؤسّسات والساعية إلى أن يكون لها قول وحضور فبينما تستمدّ الأولى مشروعيّتها من رسوخها في المجال ومن التراكم الحاصل في إنجازاتها الفنّية والثقافية ومن السُّنن المتّبعة في سيرها وتسييرها، تبدو الفرق الخارجة عن تلك المؤسّسات المرجعيّة في موقع الساعي إلى البحث عن البدائل الفنّية والجمالية التي تُعلن عن رؤى ومسالك أخرى لممارسة هذا الفنّ وللوصول إلى جمهور المتفرّجين وهذا الجدل لا يتجلّى في مستوى الرؤى والخطاب، فحسب، وإنّما يتجلّى كذلك في منظومات التمويل والإنتاج.

لقد أسهم التنوّع الذي ميّز أصحاب الأوراق المنشورة في هذا الكتاب إسهامًا في تعدّد وجهات النّظر، من ناحية، وفي إغناء الجدل الذي شقّ الأسس والمنطق الذي قامت عليه منظومات التمويل والإنتاج فكل أصحاب الأوراق معنيون بالمسرح والحياة المسرحية، من ناحية أخرى.

لكن هذا التمويل العمومِيّ المباشر وغير المباشر الذي أقررنا بحضوره الغالب لا يُدار بنفس الطريقة ولا يقوم على الرؤية ذاتها لهذا الفن وممارسته وللعاملين فيه ولا يخضع لنفس المنطق في التسيير والحوكمة. ولهذا تكلّمنا عن "منظومات تمويل" تتجلّى من خلال كلّ واحدة منها مواصفاتُ المؤسّسة المسرحيّة القائمة والمنشودة وتتحدّدُ الأطرُ الضابطة لحراك الفاعلين في هذا الفن وترتسم الرهانات الكامِنة فيه.

وهذه المنظومات هي في أغلبها وليدة مسارات في الممارسة المسرحية في صلة وثيقة بالمنظومات الثقافية والاجتماعية والسياسيّة ومتفاعلة مع الثابتِ فيها والمتحوّلِ. ومهما كانت طبيعةُ اختلاف هذه المنظومات فإنّها تلتقي كلُّها حوْل مسعى تحقيق "اكتمال الفعل المسرحي" وبناء "حياة مسرحية" تُنزِّل المسرحَ منزلةَ ما هو بمثابة الحاجةِ التي يسعى إليها المواطن.

فمن المشروع، بل من الضرورِيّ أن نتساءل عن طبيعة منظومات التمويل العمومِيّ المباشر وغير المباشر للمسرح القائمة في الأقطار العربية والبلدان الإفريقية ونسعى إلى الوقوف على المنطق الذي تخضع له في مختلف هذه البلدان ونقيس مدى سعيها إلى تحقيق حياة مسرحية فعليّة ونستقرئ المسالك المتّبعة فيها حتى تتحقّق.

ولا يُمكن أن يتحقّق ذلك دون البدء بالسعي إلى تحديد جهات التمويل المتوفّرة - خزينة الدولة المركزيّة؟ الوزارات؟ الأقاليم؟ البلديات؟ - ودون النظر في نِسَبِها إذا كانت مُعتمدةً كلُّها أو عددٌ منها، من ناحية، والعمل، من ناحية أخرى، على استقراء الأسس المعتمدة في توفير هذا التمويل سواء في مستوى أخذ القرار وتحديد المبالغ المالية المسندة والخدمات المسداة لإنجاز هذا العمل المسرحيّ أو ذاك أو على صعيد تحديد المسالك المتبعة لتوفير ذلك التمويل (مَنْ يتلقّى التمويل؟ الفرق؟ الفنانون أصحابُ المشاريع؟ وكيف؟ وما هي الأسس التي تقيم عليها الحوكمة وما هي آليّاتُها؟).

ويبقى السؤال الأهمّ، الذي هو: ما الموقع الذي يحتلّه شاغل تحقيق اكتمال الفعل المسرحي وبناء حياة مسرحيّة فعليّة. وهل في منطق التمويل أخذٌ بعين الاعتبار لهذا الأمر؟ هل يُربط التمويل بمسائل التوزيع؟ وإن نعم فكيف؟ (المتابعة لواقع وإقبال الجمهور من عدمه عبر الإحصاء والتحقيقات؟ دعم التذكرة أو دعم الإنتاج أو الربط بينهما؟)

ومن المفيد، منهجِيًّا، أن نُلِمّ إلمامًا دقيقا بما هو قائم من منظوماتٍ للتمويلِ العموميّ في البلدان الأوروبيّة وغيرها ونقف على المسالك المتّبعة فيها لبناء "الحياة المسرحية" ونطّلع على مواقع الجدل فيها، لأنّها متعدّدة ولا تخلو من حراك وتحوّلات. وفي هذا السعي إلى الإلمام بالمسارات التي عرفتها نماذجُ الإنتاج والتمويل وتعرفها في البلدان الأوروبيّة حرصٌ على

المسرحيّ" هو، ببساطة، تحقُّقُ لقاءٍ حيٍّ إراديٍّ مرغوبٍ فيه ومُشتهى في مكانٍ بذاته ... حَوْل مُقترَحٍ تخْييلِيّ هو العرض المسرَحِيّ"[1].

لقد سَبِقَ أنْ تعرّضْنا لهذا الأمر، أمرِ "اكتمالِ الفعلِ المسرحيّ" في ندوة من ندوات أيّام قرطاج المسرحيّة السابقة[2]، طرحنا فيها مسألة الجمهورِ، جمهورِ المسرح، والطريقِ إليه. ولقد قُلِّب النّظَرُ في قضايا جمهور المسرح، وتبيَّن أنّ هذا الأمر مُرتَبِطٌ لا بمدى حضوره ضمن شواغل صنّاع الفرجة المسرحية، فحسب، وإنّما هو وثيق الصِّلة بالموقع الذي يحتلّه في المؤسّسة التي تحتضن هذا الفن وتدعو إليه في مُجملها.

ولئن أجمع المتدخّلون، على صعيد الخطاب، حول الأهميّة التي يجب أن تحظى بها مسألة الجمهور في عمل صنّاع الفرجة والمؤسّسات التي تحتضن أعمالهم وتعمل على ترويجها، فإنّ ذلك لم يحْجِب الفوارقَ الشاسعة بين طبيعة تعامل المؤسّسات المسرحية، على الصعيد العملِي مع هذا الأمر من بلد إلى آخر. فبينما اقتصر المعنيون بالمسرح في عدد من البلدان أو كادوا على الدعوات إلى الاهتمام بالأمر والإلحاح على موقعه الجوهريّ في بناء مسرح وطنِيّ قامت، في بلدان أخرى، شأن ألمانيا، مثلا، مؤسّسات إحصاء تتابِع متابعة دقيقة مسارات تدفّق المتفرّجين وتنمّطُهم تنميطًا يأخذ بعين الاعتبار سماتهم المُميّزة وأنواع العروض وظروفها وتَعْمَد إلى نشرِ نتائجها بشكل دورِيّ[3]. وبيّن أنّ من شأن هذه الإحصائيّات النوعية أن تكشف من المعلومات ما يسمح بتجاوز الكلام العام ويُنير المؤسّسات المسرحية والعاملين فيها ويساعِدُهم في توجيه اختياراتهم للإسهام في ضمان حياة مسرحية فعليّة.

والناظر في مثل هذه الإحصائيّات يتأكّد من دور المؤسّسة المسرحية العمومية وموقعها المركزيّ في رسم مسارات المسرح والحياة المسرحية، من ناحية، ويتجلّى له، من ناحية أخرى، الدور الأساسي الذي يلعبُه التمويل العمومِيّ المباشر أو غير المباشر في قيام المسرح وتحقيق "حياة مسرحية". وهو ما دفعنا إلى الدعوة إلى النظر في منظومات التمويل العمومِيّ للمسرح ودورها في قيام حياة مسرحية يجد فيها المسرح معناه.

والتركيز على التمويل العمومِيّ مأتاه هو ما تجلّى له من ثقل لا يضاهيه أيّ تمويل آخر منذ أقدم العصور وفي مختلف البلدان التي عرِفَت ثقافتُها هذا الفنّ مهما اختلفت أنظمتُها السياسية والاقتصادية وتنافرت فلسفة الحكم فيها وتعارضت. ثم إنّ التمويل الخاصّ هو، في حقيقته، تمويلٌ عمومِيٌّ غيرُ مباشر لأنّه مقتطع – بصورة من الصّور- من الضرائب المفروض دخولها للخزينة العموميّة.

الحياة المسرحية ومنظومات التمويل والإنتاج مساراتها في العالم وواقِعها في البلدان العربية والإفريقية

الكلامُ عن المسرح وفِيهِ أمرٌ لا غِنى عنه لهذا الفنّ ولأصحابِه والمعنِيّين به؛ لأنّ في ذلك تذكيرًا بوجوده وسَعْيًا للإقرار له بمعناه. هو ضروريّ لصنّاع المسرح وممارسيه، فوَرَاء ذلك تطلّعٌ دائمٌ إلى الإقرار بمشروعيّةِ قيامِه بين النّاس وعمَلٌ متّصِلٌ على الإقناع بالحاجة إليه.

وطبيعِيٌّ أن تتعدّد مواضيعُ الكلام فيه تعَدُّدَ تجلّياتِه ومساراتِه وتعدُّدَ قضاياه وإشكالاتِه؛ وطبيعِيّ أن تختلف صيغُ هذا الكلام وأشكالُه وتتنوّعُ باعتبار طبيعة الخائضين فيه والمُسهمين. وطبيعِيٌّ أن تلتقي الآراءُ وتتعارَضُ باعتبار تعدُّدِ المنطلقات ووِجهات النّظر واختلافِ الشواغل الفكريّة والسياسيّة التي تشُقّه وتنحتُ كيانَه.

وفي المسرحِ ونتاجاتِه ما يدعو إلى هذا كلّه؛ هو فنّ المُفارقات، فنّ الجوْهر وفَنُّ العَرَضِ، هو فنٌّ يحتفي بالزّائل ويسعى إليه، وهو، في الآن ذاته، فنٌّ تراكَمَتْ نتاجاتُه وتنوّعت تجاربُ صُنّاعِهِ عبْر العصور فبدا متّصلَ الحضورِ يبغي الخلود. هو فنُّ الفرد الواحد في أعماق عزلته يسعى إليها ويرنو إلى الكشف عن أسرارها وعمّا عليه تقوم؛ وهو فنُّ الجماعة تتظافر فيه الجهودُ وتتآزر القدرات حتى يكون. وهو فنّ قائم بذاته متّصل الحضور وهو، في الآن ذاته مترامي الأطراف يسَع كل الفنون هو ملتقاها منه تنبع وإليه تعود وعليه تتمرد وتثور.

لئن كانت هذه هي وجوه المسرح وتجلّياتُه على مستوى الخطاب فإنّ ذلك كلَّه يبقى رهينَ قيام "حياة مسرحية" فعليّة يكتمل في إطارها "الفعل المسرحيّ" الذي هو الشّرطُ الأساس الذي من دونه يفقد المسرح بمختلف تجلّياته وامتداداتها معناه وجدواه. وذلك لأنّ "اكتمالُ الفعلِ المسرحيّ هو الغايةُ التي تَسْبِق كلَّ الغايات من المسرح ومِنْ مُمارستِه. فهل يُمكن الحديث عن تسليةٍ، في المسرح، أو عن معرفة أو عن انسياقٍ إلى حلمٍ أو بهجة أو عن سَعْيٍ إلى مُتعةِ العيْنِ والأذن والفكر أو عن نُزوع إلى دفْءِ الجماعة، دون "اكتمالِ الفعل المسرحِيّ"؟ و"اكتمال الفِعل

في صدور كتاب أعمال الندوة الفكرية الدولية للدورة 27

لا يُقاس مهرجان مسرحي بما يعرضه في أيامه المعدودة فحسب، بل بما يتركه بعد إسدال الستار: معرفةً وقدرةً على الاستمرار.

من هذا المنطلق خصَّصت أيام قرطاج المسرحية ندوتها الدولية في دورتها السابعة والعشرين لموضوع «منظومات التمويل والإنتاج وأثرها في قيام حياة مسرحية فعلية»، ويأتي هذا الكتاب ليجعل من أسئلتها أثراً مكتوباً لا ينطفئ بانطفاء الأضواء.

اعتدنا أن نتحدث عن المسرح من جهة ما يُعرض على الخشبة، وقلَّما توقفنا عند ما يجعل العرض ممكناً أصلاً: من أين يأتي التمويل، ومن يقرر فيه، وكيف ينعكس على المهن الدرامية والتوزيع وإقبال الجمهور. هذه الأسئلة ليست تقنية ولا ثانوية — إنها في صميم الحياة المسرحية.

وقد انطلقت الندوة من إقرار بثقل التمويل، المباشر وغير المباشر، في قيام المسرح منذ أقدم العصور وفي مختلف البلدان، مهما اختلفت أنظمتها السياسية والاقتصادية، بل ومن ملاحظة أن التمويل الخاص نفسه يظل في جانب منه تمويلاً عمومياً غير مباشر، لأنه يُقتطع من موارد كان يُفترض أن تدخل الخزينة العامة. غير أن هذا التمويل لا يُدار بالطريقة ذاتها ولا يقوم على الرؤية ذاتها في كل مكان، ولذلك تحدثت الندوة عن «منظومات تمويل» تتجلى في كل منها صورة المؤسسة المسرحية القائمة والمنشودة، والأطر التي تضبط حراك الفاعلين، والرهانات الكامنة فيها.

جمعت الندوة باحثين وخبراء ومهنيين قرأوا منظومات التمويل في تجارب متعددة، ثم عادوا بالمنهج ذاته إلى الأقطار العربية والأفريقية. وتكشف مداخلاتهم أن لا وصفة واحدة تصلح لكل السياقات، وأن ما نحتاجه ليس استنساخ نماذج جاهزة، بل بناء منظومات تشبه واقعنا وتحفظ للمسرح حريته وللمال العام نجاعته.

إن صدور هذا الكتاب التزامٌ أكثر منه خاتمة — التزام بأن تكون أيام قرطاج فضاءً للتفكير في المسرح بقدر ما هي فضاء لعرضه. ونأمل أن يجد فيه الباحث مرجعاً، والمسؤول الثقافي سنداً، والمسرحي أداةً تعينه على حماية مشروعه الفني.

سليم الصنهاجي

مدير أيام قرطاج المسرحية

عصام أبو القاسم أزمات التمويل والإنتاج المسرحي في السودان 2005-2025: الإشكاليات المحلية وتحديات الدعم الخارجي واشتراطات المانحين. 187

لمى حامد طيارة المسرح السوري من الانكسار إلى إعادة التشكيل 211

كريم دكروب الإنتاج المسرحي والفضاءات المسرحية في لبنان بين ضعف التمويل العمومي وحيوية المبادرة 231

بلال جلاصي، سوسيولوجيا التمويل الرقمي البديل وحوكمة المسرح الإدماجي المستقل: قراءة نقدية في تجربة مسرح "فرصة جيدة" البريطاني 261

محمد أمين مطاوع ديناميكية التمويل المستقل وآليات الحوكمة البديلة: قراءة استقصائية في أدوار الهيئات غير الحكومية وأثرها في تدويل العرض المسرحي (تونس والمنطقة العربية نموذجا) 279

البحوث باللغة الإنكليزية :

أوليفر ريز / كارولين تراشته الفرقة والرصيد المسرحي والمؤسّسة: الـ «برلينر أنسامبل» نموذجا للإنتاج المسرحي الألماني *25*

بيركان غورغون تمويل المسرح: الدّعم العمومي المباشر وغير المباشر والرصيد المسرحي والاستدامة المؤسّساتيّة في تركيا 2018–2026 *33*

نورا أمين، المسرح الألماني منظومة التمويل والسياسة الثقافيّة: بين المعرفة الثقافيّة والترويض السياسي *47*

البحوث باللغة الفرنسية:

ماري - كريستين أوتو- ماتيو، تمويل المسارح في الاتّحاد السوفياتي وروسيا (1917–2022): من التأميم إلى البحث عن الرعاية الخاصّة *57*

سليمان بن عيسى، تمويل المسرح في الجزائر وفرنسا، الفروق والرّهانات *69*

أداما تراوري تمويل المسرح في مالي: الإكراهات المؤسّساتيّة وسبل حياة مسرحيّة مستدامة *85*

جينات نغو مينتوغ، التنقّل من أجل الإنتاج: حريّة التنقّل في فضاء «السيماك» والرهانات الأمنيّة والهشاشة الاقتصاديّة للفرق المسرحيّة في الكاميرون *89*

إيتيان مينونغو، **أنْ** تؤسِّس مهرجان مسرح في إفريقيا وأن تُموِّله

الفهرس

سليم الصنهاجي في صدور كتاب أعمال الندوة الفكرية الدولية للدورة 27 — 7

البحوث باللغة العربية

محمد المديوني، الحياة المسرحية ومنظومات التمويل والإنتاج مساراتها في العالم وواقِعها في البلدان العربية والإفريقية — 9

فاضل الجاف، الحياة المسرحية ومنظومات التمويل والإنتاج في السويد وفنلندا وأثرها في العملية المسرحية دراسة مقارنة — 17

حاتم مرعوب، قراءة في التشريعات الخاصة بمنظومة التمويل العمومي للمسرح والحياة المسرحية في تونس — 31

توفيق الجبالي، منظومة التمويل العمومي التونسيّة في مجال المسرح — 49

بوسلهام الضعيف، سياسة دعم المسرح بالمغرب: بين التحديات المهنية والإكراهات القانونية والاجتماعية — 59

محمد بصالح، حقل المسرح تحت رهان التمويل: سوسيولوجيا التوزيع العمومي واستمرارية الهشاشة البنيوية في المغرب (2019-2026) — 83

فهد ردة الحارثي تمويل المسرح في دول مجلس التعاون الخليجي: المملكة العربية السعودية ودولة الكويت ودولة الإمارات العربية المتحدة أنموذجاً — 107

سامي عبد اللطيف الجمعان تحولات منظومة تمويل الإنتاج المسرحي في المملكة العربية السعودية (التمويل المسرحي قبل رؤية 2030 وما بعدها) — 123

رياض موسى السكران غواية الجمهور وممكنات صناعة جماليات الفرجة: نحو اكتمال الفعل المسرحي وإدامة شوط الحياة المسرحية — 131

جمال ياقوت ثلاثية الإنتاج والتمويل والاستدامة: دراسة تحليلية تطبيقية على مسرح الهيئة العامة لقصور الثقافة في مصر — 143

فتحي عبد الرحمان القابضون على الجمر: تمويل المسرح في فلسطين — 165

الجمهورية التونسية
RÉPUBLIQUE TUNISIENNE
وزارة الشؤون الثقافية
MINISTÈRE DES AFFAIRES CULTURELLES

27 JOURNÉES THÉÂTRALES DE CARTHAGE أيام قرطاج المسرحية

أعمال الندوة الفكرية لأيام قرطاج المسرحية 2026

منظومات التمويل والإنتاج وأثرها في قيام حياة مسرحية فعلية

مساراتها في العالم وواقعها في البلدان العربية والإفريقية

تحرير
محمد المديوني

أعمال الندوة الفكرية
لأيام قرطاج المسرحية 2026

منظومات التمويل والإنتاج وأثرها في قيام حياة مسرحية فعلية

مساراتها في العالم وواقعها في البلدان العربية والإفريقية

أيام قرطاج المسرحية
JOURNÉES THÉÂTRALES DE CARTHAGE